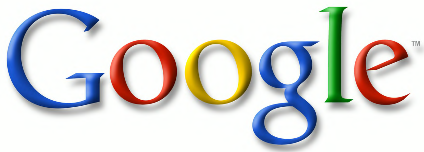
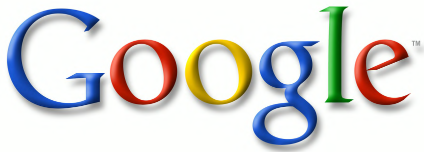








Wilhelm Lübke

Altes und Neues

Studien und Kritiken.

Altes und Neues

Studien und Kritiken

von

Wilhelm Lübke.



Breslau.
Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlagsanstalt
vormals S. Schottlaender.
1891.

948

Altes und Neues

Studien und Kritiken

von

Wilhelm Lübke.



Breslau.
Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlagsanstalt
vormals S. Schottlaender.
1891.

Vorwort.

Die vierte Sammlung vermischter Aufsätze, welche ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, trägt den Titel „Altes und Neues“ weniger deshalb, weil zu Arbeiten von meist neuerem Ursprung sich auch einige ältere gesellen, sondern hauptsächlich, weil es sowohl ältere als neuere, ja neueste Künstler und Kunstwerke sind, mit welchen sich dieselben beschäftigen. Die hier besprochenen Publikationen und künstlerischen Schöpfungen scheinen mir wohl zu verdienen, daß in dauernderer Weise die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt werde, als dies in den flüchtigen Erscheinungen von Journalen und selbst Monatsrevuen möglich ist.

Besonderes Gewicht möchte ich darauf legen, daß namentlich dem künstlerischen Leben der Gegenwart bis in seine jüngsten Stimmungen hinein eine beleuchtende und kritisch darstellende Würdigung zu Theil wird. So besonders in den Aufsätzen „Monumentale Verirrungen“, „Die Entwürfe für den Berliner Dom“ und „Neueste Kunst.“ Die heutige Kunstwissenschaft darf sich nicht im Kreise der Vergangenheit abschließen, sondern muß aus der historischen Betrachtung den Maßstab für eine unbefangene

Würdigung der jüngsten Bestrebungen zu gewinnen suchen. Selbst wo sie sich kritisch, ja negirend zu äußern hat, darf sich keinen Augenblick ein Zweifel darüber erheben, daß sie mit lebendigem warmem Herzensinteresse der heutigen Entwickelung folgt und ihr das allgemeine Verständniß zu erschließen sucht.

Einige Streifzüge in's Gebiet neuerer Poesie wird man dem Verfasser hoffentlich nicht als Uebergriffe anrechnen. Es handelt sich auch hier darum, auf Schöpfungen hinzuweisen, welche in hohem Grade allgemeiner Anerkennung würdig sind.

W. Lübke.

Inhalt.

Weimar und das Goethehaus.

Wenn bisher schon für jeden gebildeten Deutschen das kleine Weimar eine geweihte Pilgerstätte war, welche betreten zu haben dem Leben eine unverlierbare Erinnerung gab, so ist es dies in noch viel höherem Grade, seitdem die Pforten des so lange verschlossen gewesenen Goethehauses sich geöffnet, seine unermeßlich reichen Kunstschätze sich aller Welt erschlossen und unter staatlicher Obhut zu einem „Goethe-National-Museum“ sich gestaltet, seitdem endlich die seit mehr als einem halben Jahrhundert verborgen gehaltenen Reichthümer des Goethe-Archivs der Hand einer hochsinnigen Fürstin anvertraut sind, unter deren Auspicien fachkundige Männer von dem kostbaren Inhalte der Nation, ja der ganzen gebildeten Welt mitzutheilen begonnen haben. Was die erste dieser inhaltreichen Spenden, die Originalberichte Goethes aus Italien in Briefen und Tagebüchern, jedem Verehrer des großen Mannes gebracht haben, mögen Berufenere darzulegen versuchen; mir sei es gestattet, auf die künstlerischen Schätze der überreichen Goethesammlungen die allgemeine Aufmerksamkeit zu lenken. Wie aber diese Dinge nicht allein stehen, sondern an den übrigen bis jetzt nur zu wenig bekannten und gewürdigten Kunstschätzen Weimars ihre natürliche Ergänzung finden, so wird mein Bericht auch diese mit in die Darstellung hineinziehen, obwohl meine Studien dort nur den kurzen Zeitraum von vierzehn Tagen d also weit entfernt sind, den

Gegenstand erschöpfen zu können. In Fällen, wie der vorliegende ist aber selbst eine skizzenhafte Andeutung dem völligen Verschweigen vorzuziehen.

Vierzehn Tage in Weimar! eine kurze Zeit und doch hinreichend, um von dem edlen Inhalt des dortigen Lebens eine Anschauung zu gewinnen und den Wunsch nach tieferem Eindringen wachzurufen. Es dürfte nicht leicht eine zweite Stadt sich in Deutschland finden, in welcher die Traditionen einer großen hochidealen Zeit sich so lebendig erhalten haben. Obwohl auch Weimar sich dem Zuge der modernen Entwickelung nicht hat verschließen können, obwohl stattliche Neubauten den architektonischen Gesammtcharakter wesentlich modificirt haben, so behauptet der Kern der Stadt mit seinen meist engen gewundenen Straßen und traulich bescheidenen Privathäusern das anheimelnde Gepräge einer Residenz des vorigen Jahrhunderts. Man sieht sich so ganz in jene frühere Zeit versetzt, daß man auf Schritt und Tritt den vertrauten Gestalten eines Goethe und Schiller, eines Herder und Wieland begegnen zu müssen meint. Es ist aber auch durch die Kunst dafür gesorgt, jene Heroen in dauernder Form dem Auge vorzustellen: das gewaltige Doppelstandbild Goethes und Schillers von Rietschel, das Standbild Herders von Schaller, dasjenige Wielands von Gasser, endlich das wuchtige Reiterbild Karl Augusts von Donndorf sind würdige Zeugnisse von der Pietät, welche das heutige Weimar seiner großen Vergangenheit widmet. Wie viele deutsche Städte vermögen in solchen monumentalen Huldigungen mit dem kleinen Weimar zu wetteifern!

Daß aber dieser hier besonders berechtigte Cultus der Vergangenheit die warme Theilnahme am Leben der Gegenwart nicht beeinträchtigt, beweist das schöne Kriegerdenkmal von Robert Härtel, beweisen namentlich auch die Fortschritte des Kunstgewerbes, der Metallarbeit, der feineren Möbelfabrikation, der Intarsien, textilen Erzeugnisse u. s. w., von denen ich schöne Proben in der permanenten Ausstellung, im Großherzoglichen Residenzschloß, auf der Wartburg u. s. w. zu sehen bekam.

Was nun vor Allem dem weimarischen Leben von heute sein Gepräge verleiht, ist der Umstand, daß an höchster Stelle die

Traditionen einer großen Vergangenheit nicht blos passiv gepflegt, sondern in lebendiger Bethätigung fortgeführt und im Sinne der Gegenwart erneuert werden. Es ist nichts Kleines und Leichtes, das Erbe einer solchen Glanzepoche anzutreten; wie Mancher würde unter solcher Last zu Boden gedrückt werden! Wie oft sehen wir Epigonen unter der Wucht einer gewaltigen Ueberlieferung verzagen und erlahmen! Nichts davon in Weimar: wir finden einen Hof, der gleich den italienischen Fürstenhöfen der Renaissance alle höchsten Interessen in Wissenschaft, Literatur und Kunst, und zwar bildender Kunst wie Musik und dramatischer Darstellung, auf's Würdigste zu pflegen unausgesetzt beflissen ist. Zwar Dichter wie jene Großen unserer classischen Epoche vermag nicht jede Zeit hervorzubringen; aber es darf wohl daran erinnert werden, daß eine der köstlichsten Liedersammlungen unserer Zeit, Scheffels Frau Aventiure, großen Theils auf thüringischem Boden entstanden und dem hohen Burgherrn der Wartburg, Großherzog Karl Alexander, vom Dichter zum Dank für edle Gastfreundschaft gewidmet ist. So knüpfte der moderne Poet an jene sangdurchtönten Tage des 12. Jahrhunderts an, da einige der trefflichsten Sänger das Gastrecht des Landgrafen Hermann genossen. Was sodann in jüngsten Zeiten in Weimar für die Pflege der Musik und der dramatischen Kunst geschehen ist, sei nur flüchtig gestreift. Eingehendere Schilderung aber würde meinerseits jenes Streben des regierenden Herrn verdienen, welches auf die selbständige Pflege der bildenden Künste gerichtet ist. Auch hier kann ich mich nur auf Andeutungen einlassen; zwei schwerwiegende Thatsachen stehen im Mittelpunkt der Betrachtung: die Gründung des Museums für bildende Kunst und die Stiftung einer Kunstschule, diese das Ergebniß des unmittelbaren, von großer Opferwilligkeit getragenen persönlichen Vorgehens des fürstlichen Herrn. Was selbst einem Goethe, so sehr es ihm als Ideal vorschwebte, in der Ungunst der damaligen Zustände nicht gelingen wollte, die thatkräftige Förderung einer auf künstlerisches Schaffen gerichteten Anstalt, das ist dem Großherzog Karl Alexander auf's Schönste gelungen, und die durch ihn in's Leben gerufene und aus seinen Mitteln dotirte Kunstschule (1. October 1860) hat bereits mehr als ein

Vierteljahrhundert rühmlichst die Berechtigung ihrer Existenz bewährt. Im Laufe von 25 Jahren sind 360 Künstler hier ausgebildet worden, darunter manche, deren Namen in der deutschen Kunstwelt den besten Klang haben; ja nicht blos aus Deutschland, sondern auch aus Schweden, Norwegen, Rußland, England, Amerika fanden und finden sich junge Männer ein, welche hier ihrer künstlerischen Ausbildung nachgehen. Die liebliche Lage Weimars in einem fruchtbaren, abwechselungsreichen Hügelland, die behagliche Ruhe der Stadt, die so reizend an den herrlichen Park sich hinschmiegt, vor Allem aber die auf freie Selbstbethätigung gegründete Wirksamkeit der Anstalt und — last not least — die warme einsichtsvolle Förderung und Pflege, welche der Anstalt stets seitens ihres hohen Stifters zu Theil wird, haben eine Blüthe hervorgerufen, welche immer weitere reiche Früchte verspricht. Wie gern künstlerische Kräfte dem Rufe dorthin folgen, beweist die stattliche Reihe angesehener Namen, welche an der Kunstschule bis jetzt schon thätig waren, und von denen ich Graf Kalckreuth Vater und Sohn, Lenbach, Böcklin, Ramberg, Pauwels, Wislicenus, Thumann, Plockhorst, Brendel, Verlat, Michelis, Max Schmidt, Gussow, Thedy nenne: wahrlich lauter Namen vom besten Klange. So tritt auch hier wieder die unleugbare Thatsache uns entgegen, daß eine frische Kunstblüthe in unseren kleineren Residenzstädten sich in erster Linie aus der warmen Fürsorge und sympathischen Theilnahme entwickelt, welche das künstlerische Schaffen an höchster Stelle findet. Daß allen Richtungen der Kunst verständnißvolle Empfänglichkeit entgegen kam und auch die hohe Kunst keineswegs vernachlässigt wurde, bewies seinerzeit die Berufung Genellis und die Förderung, welche Preller zu Theil ward, sowie die Aufnahme, welche die herrlichen Zeichnungen von Carstens bereits in früherer Epoche hier gefunden hatten.

Es ist keine Frage, daß die Anstalt im Geiste des hohen Stifters segensreich gewirkt hat und wesentlich dazu beiträgt, den Sinn für die Kunst in weiteren Kreisen zu wecken. Man erkennt das namentlich in den schönen Leistungen des Radirclubs, aber auch in der permanenten Ausstellung, welche stets die neuen

Schöpfungen der Kunst und hervorragende Arbeiten kunstgewerklicher Art zur Anschauung bringt, und außerdem in der Riebeck'schen Japanischen Sammlung einen bleibenden Schatz der prachtvollsten Erzeugnisse des Kunstfleißes jenes Volkes, namentlich großartige Bronzen und unübertreffliche Lackarbeiten aufweist. Vor Allem aber hat es der Kunst in Weimar nicht an monumentalen Aufgaben gefehlt, und wie die Plastik mehrfach berufen wurde, sich in bedeutenden Denkmälern zu bethätigen, so sind auch der Malerei ansehnliche Gelegenheiten zu Schöpfungen dauernden Werthes geboten worden. Werke wie Prellers Odyssee-Cyclus, wie Schwinds sieben Raben, wie desselben Meisters monumentale Arbeiten auf der Wartburg gehören unbedingt zum Schönsten, was die deutsche Kunst jemals hervorgebracht hat. So sieht man überall mit hoher Befriedigung, wie aus einem einsichtsvollen, stets das Höchste erstrebenden Willen eine Pflege der Kunst hervorgegangen ist, welche dem kleinen Weimar einen hohen Rang unter den Kunststädten Deutschlands verbürgt und der anmuthigen Residenz an der Ilm den Vorrang vor mancher weit größeren, volkreicheren Stadt verleiht. Daher ist es denn auch kein Wunder, daß Weimar selbst für solche Künstler, die keine feste Stellung begehren, ein Anziehungspunkt geworden ist, den sie um so lieber zu längerem Verweilen aufsuchen, als wiederum durch das aufopfernde Eintreten des Großherzogs für wohleingerichtete Ateliers in genügender Weise gesorgt wird.

Ein Ausflug auf die Wartburg erneuerte alte Eindrücke und gab werthvolle neue Anschauungen. Es war ein herrlicher Wintertag, die Luft klar und nicht zu kalt, denn ein starker Südwest wehte über die weiten Schneeflächen daher. Auf trefflicher Bahn führte uns im Fluge mit lustigem Schellengeläut ein flotter Schlitten die bequem angelegte breite Fahrstraße zur Burg hinauf. Wie oft ich sie auch im holden Zauber des Sommers mitten über den tiefgrünen Wäldern hatte thronen sehen, das Winterbild, das sich jetzt bot, gewann durch die Einsamkeit und Stille, durch die Größe und den Ernst seiner Formen einen ganz besonderen Zauber. Weithin dehnten sich endlos die ungeheuren Schneeflächen, nur hie und da von den dunklen Nadelholz-Massen des Waldes unter-

brochen. Ein großartiges Bild ernster Poesie. Obwohl der letzte Aufstieg über die Stufen etwas schwierig war, und der Wind schneidend durch die Thore und die Höfe pfiff, fesselte uns doch auf's Neue der Anblick dieser herrlichen sagengefeierten Stätte, welche die Kunst unsrer Zeit auf Befehl des hohen Burgherrn so reich geschmückt hat. Des trefflichen Ritgen Verdienst in der Wiederherstellung und dem Ausbau des Landgrafenhauses trat in unverkürzter Geltung hervor. Immer wieder wird man sagen müssen, daß die Leistung eine für den damaligen Stand unserer Kenntnisse von der romanischen Architektur des zwölften Jahrhunderts sehr schätzenswerthe ist. Ohne Frage waren es hauptsächlich die Studien, wie sie Puttrich in seinem bekannten Werk über die sächsischen Denkmäler des Mittelalters niedergelegt hat, welche diesem Restaurationsbau, erweitert und vertieft durch eigene Forschungen des Baumeisters, zu Grunde gelegt wurden.

Aber auch die malerische Ausstattung, die Moritz v. Schwinds Händen anvertraut war, hätte schwerlich einem Würdigeren und Geeigneteren übergeben werden können. Wie freute ich mich, das große Bild des Sängerkrieges, namentlich aber die köstlichen kleineren Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth und die mit ihnen alternirenden Medaillons mit den Werken der Barmherzigkeit wiederzusehen. Zuerst hatte ich sie kennen gelernt bei einem von Ruhla aus mit dem unvergeßlichen Franz Kugler unternommenen Besuch, wo wir den Meister unter heftigen Zahnschmerzen mit dick verbundenem Gesicht eifrig bei der Arbeit fanden. Dann hatte ich in späterer Zeit wiederholt mich an dem fertigen Ganzen erfreut, nun aber doch seit mehr als einem Decennium die Stätte nicht mehr betreten. Welche Wandlungen hat seitdem die deutsche Malerei durchgemacht, welche große Fortschritte nach der Seite natürlicher Durchbildung, schlagender Kraft und Weltwirklichkeit! Wer möchte diese großen Errungenschaften leugnen, wer sich nicht gern derselben freuen! Aber es ist im stolzen Bewußtsein, wie wir es „so herrlich weit gebracht“, ein Ton des Uebermuths in die jüngste Generation gekommen, der sie veranlaßt, die Meister jener Epoche über die Achseln anzusehen und ihre Werke als unvollkommene Leistungen gering zu schätzen.

Wie einseitig, wie kurzsichtig dies ist, wurde mir wieder auf der Wartburg klar. Gewiß, alle diese Werke lassen den Reiz illusionärer Wirkungen, wie sie dem modernen Realismus am höchsten stehen, vermissen; sie sind in einem ganz andern Geist empfangen und hingestellt. Es ist vor Allem die Rücksicht auf monumentale Wirkung, auf formreiche Flächenbelebung, welche diesen Schöpfungen ihren besonderen Stempel aufprägt. Während die moderne Kunst dies Grundgesetz monumentaler Composition fast vollständig verloren hat, finden wir hier im rhythmischen Aufbau, in wohlabgewogenem Gleichgewicht die wichtigsten Forderungen solcher Darstellungsweise erfüllt. Damit verbindet sich in Zeichnung und Charakteristik jenes Stilgefühl, das den Ueberschuß naturalistischer Tendenz abdämpft, und endlich in der Färbung gleichermaßen eine harmonische Grundstimmung, welche den Flächencharakter hervorhebt und das Ganze wie eine Teppichdecoration erscheinen läßt. Es sind hier also die beiden Klippen vermieden, welche entweder im überkräftigen Herausarbeiten der Effecte von Oelgemälden die Flächen zerreißen und unruhig machen, oder in affectirter Alterthümelei die unbeholfene Zeichnung frühmittelalterlicher Darstellungsweise nachahmen. Man muß daher immer wieder als einen Vorzug der Schwind'schen Arbeiten rühmen, daß sie sich dem Charakter des ruhigen Flächenstils romanischer Kunst, wie er hier durch das Bauwerk selbst vorgezeichnet war, auf's glücklichste anschmiegen. Wenn die heutige künstlerische Generation größtentheils für diese Verdienste das Verständniß verloren hat, so wird sicher eine Zeit kommen, wo man dieselben wieder zu würdigen weiß.

Nun wurde mir aber in den Lutherzimmern, welche ich noch nicht gesehen hatte, der Beweis geliefert, mit welchem nie rastenden Interesse der hohe Bauherr sein Werk der Wiederherstellung dieses Kleinods unseres mittelalterlichen Profanbaues seitdem weitergeführt hat. Enthält der Kern des alten Landgrafenhauses Darstellungen aus dem heroischen Zeitalter des 12. und 13. Jahrhunderts, Schilderungen des Wartburgsängerstreites und der Elisabethsage, deren Ton der Künstler in unübertrefflicher Weise getroffen hatte, so führt uns hier die Malerei mitten in die

Stürme und Kämpfe hinein, aus welchen die neue Zeit geboren wurde. Luthers Leben, sein Auftreten, sein muthiger Kampf, sein schließlicher Sieg über eine Hierarchie, die sich selbst an die Stelle Gottes zu setzen liebte, die Befreiung des individuellen Geistes vom Banne des Dogmas, das ist der Inhalt eines durch diese Zimmerflucht sich ausdehnenden Gemäldecyklus, in welchem wir nun in's volle Licht der Geschichte treten. Mit Recht ist daher im Gesammtton eine energischere Behandlung, entsprechend den Bestrebungen moderner realistischer Geschichtschilderung, angeschlagen worden, und namentlich die Arbeiten von Pauwels und Thumann sind aller Beachtung werth.

Und hier ist nun eine allgemeine Bemerkung nicht abzuweisen. Seitdem im Gegensatz zu einer früheren Epoche, welche das Kunsthandwerk zu sehr vernachlässigte, die Pflege desselben zu einer Art Manie geworden ist, haben wir uns gewöhnen müssen, bei Neubauten oder Wiederherstellungen den Kunsthandwerker, den Möbeltischler, Schnitzer, Intarsiator, Metalltechniker, Tapezier, Weber und Sticker u. s. w. in erste Linie treten, ja geradezu ausschließlich verwendet zu sehen. Auch dies wieder eine bedenkliche Einseitigkeit, denn die übertriebene Liebhaberei für alle diese gewiß sehr schätzenswerthen Dinge hat fast überall die Schätzung der eigentlichen Kunst, der „hohen Kunst“ wie wir sie nennen dürfen, in bedauerlicher Weise zurückgedrängt. Und zwar dies Alles in demselben Maße, als die heutige Kunst überwiegend auf bloße Befriedigung der Augenlust ausgeht und den denkenden Geist, der auch Tieferes, Ewiggültiges, Ideales in den Schöpfungen der Kunst verlangt, auf's Trockene setzt. Daß aber die Kunst selbst unausbleiblich verarmen, verkümmern und verflachen muß, wenn ihr nicht ernste monumentale Aufgaben gestellt werden, das ist unzweifelhaft. Ehre also dem Fürsten, der durch solche höhere Aufgaben dem künstlerischen Schaffen seine höchsten Ziele vor Augen hält. Würde überall in ähnlichem Sinn die Kunst gepflegt, so stände es um die gegenwärtige Entwickelung derselben ganz anders!

Doch nun von der Wartburg zurück in das trauliche Weimar. Das Erste, was beim Austritt aus dem Bahnhof sich uns vor Augen stellt, ist der in edlen Renaissanceformen durchgeführte Bau

des Museums. Auf sanftansteigender Anhöhe sich erhebend, welche ringsum Luft und Licht in ungehemmtem Strome zuläßt, weit hinaus über das liebliche Thal der Ilm bis zu den fernen Höhenzügen und zu den dunklen Massen des herrlichen Parkes schauend, thront der Bau als eine der gelungensten Heimstätten, welche irgendwo den bildenden Künsten errichtet worden sind. Auf breiter Freitreppe gelangt man zu einem schön angeordneten Vestibül, das sich mit den Sälen des Erdgeschosses bequem verbindet. Hier hat die Sammlung der Gipsabgüsse angemessene Aufstellung gefunden. In der Mitte führt eine stattliche Treppe zum oberen Stockwerk, welches die Gemälde und die Schätze des Kupferstichcabinets, Handzeichnungen, Stiche und Holzschnitte, sowie eine gewählte Kunstbibliothek enthält. Die schönen trefflich beleuchteten Räume machen einen festlichen Eindruck; man fühlt, daß hier die Kunst im edelsten Sinne gepflegt, daß von kundiger Hand Alles auf's Beste angeordnet und eingerichtet ist. In der That besitzt Weimar an C. Ruland, dem Director des Museums, dem zugleich die Goethesammlungen anvertraut sind, einen ganz vorzüglichen, durch reiche Kenntnisse und vielfache Erfahrungen erprobten Verwalter seiner künstlerischen Schätze. Man muß nur sehen, welche Büchersammlung er hier durch glückliche Verbindung alter aus fürstlichem Besitz in der berühmten weimarischen Bibliothek stammender Schätze und einsichtsvoll geleiteter neueren Erwerbungen in kurzer Zeit zu schaffen wußte. Sind doch unter vielem Andern hier kostbare Exemplare der ersten Ausgaben Cranach'scher, Dürer'scher, Holbein'scher Holzschnittwerke zu finden. Auf den Inhalt dieser Sammlungen näher einzugehen, muß ich mir versagen; bedürfte es dazu ja eines längeren Verweilens, um mehr als oberflächlich schildern zu können. Aber es mögen als ganz besondere Schätze die kostbaren Zeichnungen von Carstens, das werthvolle Vermächtniß dieses edlen Märtyrers der neueren Kunst, sodann die herrliche Halle mit dem Odysseecyklus Prellers, endlich unter den neueren Bildern Schwinds bezauberndes Märchen von den sieben Raben hervorgehoben werden. Klingt uns aus Prellers Schöpfung die große gedankenreiche und lebensvolle Welt des klassischen Alterthums in einer Auffassung entgegen, die

doch wiederum wie Goethes Iphigenie aus modernem deutschen Gemüthe hervorgegangen ist, so athmet in Schwinds köstlichem Cyklus uns die Holdseligkeit der deutschen Märchenwelt mit ihrem naiven Reize entgegen. Auch der große Carton Nehers zu seinem Friese am Isarthor in München mit dem mächtigen Wehen echt historischen Lebens darf hier nicht vergessen werden. Wahrlich, eine Stätte, welche solche Schätze echter deutscher Kunstherrlichkeit umfaßt, ist dazu angethan, für immer ein Hort edelster Kunstpflege zu sein. Was aber dies Museum zu einem hochgeschätzten Ziel künstlerischer Studien macht, ist der Umstand, daß die Sammlungen geheizt werden und also das ganze Jahr hindurch für den Betrachtenden eine behagliche Stätte des Verweilens bilden. Wie sehr haben wir bei so vielen deutschen Sammlungen den geradezu unbegreiflichen Mangel an Heizvorrichtungen zu beklagen, welche den Zutritt zu diesen Sammlungen für den größten und zu Studien geeignetesten Theil des Jahres zu einem sehr problematischen machen. Diese unheizbaren Museen vermögen nur zum kleinsten Theil die ganze Tiefe und Breite des Einflusses zu üben, den sie bei einer verständigeren Anlage und Einrichtung zu bringen im Stande wären.

Sehr ansprechend ist besonders im Kupferstichcabinet die Art, wie eine Anzahl hervorragender Handzeichnungen alter Meister unter Glas der beständigen Anschauung dargeboten sind. Hier auf Einzelnes einzugehen würde zu weit führen; doch möge unter mehreren trefflichen Zeichnungen Dürers die Studie zur knieenden Stifterin auf dem Heller'schen Altare angemerkt werden. Es war mir ein großer Genuß, unter Rulands kundiger und liebenswürdiger Führung das Erlesenste dieser feinen Kunstschätze durchmustern zu dürfen.

Nicht minder reich ist nun aber der Kunstbesitz, der im großherzoglichen Schloß, sowohl in den Gemächern des Großherzogs, als in denen der Frau Großherzogin nicht sowohl angehäuft, als vielmehr in würdigster und geschmackvollster Weise angeordnet ist. So findet man in die Holztäfelung der Bibliothek der Großherzogin eingelassen eine Auswahl kostbarster Handzeichnungen alter Meister, und zwar vorzüglich der flandrischen und nieder-

ländischen Schule: ebenso hat der lange Corridor, welcher sich vor den Gemächern des Großherzogs hinzieht, eine ähnliche nicht minder werthvolle Decoration erhalten, wobei Meister wie Lionardo, Michelangelo, Rafael, Rubens, van Dyck, Murillo u. A. vertreten sind. Es ist ein Hochgenuß, immer wieder diese herrlichen Blätter namentlich Abends bei günstiger Beleuchtung zu betrachten. Weltberühmt sodann sind mit Recht die prachtvollen farbig ausgeführten Apostelköpfe aus Lionardos Abendmahl, die in würdigster Fassung die Wände des großen Ecksalons der fürstlichen Frau schmücken. Sie gewähren nicht blos die werthvollsten Aufschlüsse über die ursprüngliche Form des jammervoll ruinirten Werkes, sondern bieten auch an und für sich eine unerschöpfliche Quelle edelsten Genusses. Nicht minder unschätzbar sind die beiden aus mediceischem Besitz stammenden, noch in prächtigem Originalband vorhandenen Bände mit beinahe 400 Zeichnungen von Fra Bartolommeo, die in ihrer Gesammtheit den ganzen übrigen Bestand der Handzeichnungen des großen Florentiner Meisters, selbst die in den Uffizien vorhandenen nicht ausgeschlossen, weit überragen und uns so ziemlich das ganze Lebenswerk dieses edlen Künstlers vor Augen führen. Es ist vom größten Interesse, hier zahlreiche Studien zu seinen berühmtesten Werken zu finden; namentlich war es für mich von besonderem Reiz, eine Anzahl Blätter festzustellen, die zu einem seiner großartigsten Werke, der Madonna des Kanzlers Carondelet, gehören, welches ich vor einigen Jahren in der Kathedrale von Besançon aufsuchte, und das wegen der Abgelegenheit des Ortes nur von wenigen Kunsthistorikern gesehen wurde. Der Reichthum von Anschauungen, den diese beiden Bände bieten, ist geradezu unerschöpflich.

Noch ein anderes Prachtstück künstlerischer Handzeichnungen im Besitze der hohen Frau ist von besonderem Interesse: dreiundsiebzig große Studienblätter von Willem van de Velde (geboren 1610) und zwar wohl hauptsächlich dem Vater, der für sich und seinen gleichnamigen Sohn (geboren 1633) eine außerordentlich große Zahl solcher Zeichnungen angefertigt hat, nach welchen dann die berühmten Gemälde der großen unter de Ruyter und de Monk gelieferten Seeschlachten der Holländer und Engländer

ausgeführt wurden. Bekanntlich begleitete der ältere van de Velde stets die auslaufenden Flotten, sei es auf einem der Kriegsschiffe, sei es auf einem kleineren Fahrzeuge, von wo er die Evolutionen der Flotte und die Vorgänge der Seegefechte beobachten konnte. Mitten im Gebrüll der Kanonen und im Pulverdampf, unerschrocken sich allen Gefahren der Schlacht aussetzend, machte er seine Studien, wie z. B. bei dem Seetreffen von Solebey, und gewann dadurch die außerordentliche Wahrheit, welche seine Bilder auszeichnet. Da er in seiner Jugend sich der Schiffsbaukunst gewidmet hatte, so erhielten seine Zeichnungen das Gepräge des tiefsten Verständnisses, und so sehen wir es denn auch in dieser unvergleichlichen Sammlung, wo die prachtvollen großen Kriegsschiffe jener Zeit mit allen Einzelheiten ihres Baues und ihrer Ausrüstung, namentlich auch mit den prunkenden Schnitzwerken ihres Bugs meisterhaft wiedergegeben sind. Denn so künstlerisch geartet war bekanntlich jene Zeit, daß sie Schiffe und Geschütze, die wir heute nur nach den Forderungen bloßer Zweckmäßigkeit gestalten, künstlerisch zu schmücken liebte.

Von den werthvollen Gemälden, welche das Schloß birgt, will ich nur zwei im Besitze der Frau Großherzogin befindliche hervorheben, weil es Meisterwerke der italienischen Kunst aus ihrer höchsten Blüthezeit sind. Zunächst eine große Altartafel mit der thronenden Madonna und den heiligen Rochus und Sebastian; ein Prachtbild aus der Schule Lionardos, dem Luini zugeschrieben, aber vielleicht zu großartig für ihn in Formen und Typen, so daß ich an Boltraffio denken möchte. Dies herrliche Bild von tadelloser Erhaltung, voll strahlender Schönheit und Hoheit und von jenem tief goldigen Colorit, das die Mailänder Schule auf der Höhe ihrer Entwickelung verräth, ist eine der vollkommensten Leistungen, welche aus jener Schule hervorgegangen sind. Das andere Bild, ein unverkennbarer Perugino, und zwar aus seiner besten Zeit, stellt den heiligen Herculanus, den Stadtpatron Perugias, dar in jenem gesteigerten Ausdruck schwärmerischer Frömmigkeit und jenem leuchtenden Colorit des Meisters, welches in seiner Gluth auf unübertreffliche Weise die Innerlichkeit der Empfindung gleichsam in strahlende Farbenwirkung übersetzt.

Wie reich außerdem das Schloß an kostbaren Werken höherer kunstgewerblicher Thätigkeit aus alter und neuer Zeit ist, sei hier nur flüchtig erwähnt. Aus all diesen Herrlichkeiten will ich nur der berühmten Rüstung Herzog Bernhards von Weimar gedenken, welche dieser von Ludwig XIII. geschenkt erhielt, die aber offenbar ein Werk aus der höchsten Glanzzeit des 16. Jahrhunderts und zwar noch aus den Zeiten Franz I. oder Heinrichs II. ist. Denn die wunderbar fein getriebenen Ranken und Figuren, welche in Gold den ganzen Panzer in allen seinen Theilen bedecken und an den kleineren Gliedern, z. B. der Panzerhandschuhe in tauschirte Arbeit übergehen, tragen durchaus den Charakter edelster Renaissance und zwar im Besonderen nach der Art wie die Ranken gezeichnet sind und in köstliche kleine Figuren, namentlich in allerlei Phantastisches auslaufen, das Gepräge der Schule von Fontainebleau, wie Ruland richtig bemerkte. So gehört die Rüstung zu den höchsten und vollkommensten Erzeugnissen der Harnischmacherkunst aus der glänzendsten Zeit ihrer Blüthe und würde jedem Museum, jeder Waffensammlung zur besonderen Zierde gereichen.

Endlich dürfen auch die Wandgemälde des Schlosses nicht vergessen werden, welche aus der Zeit Karl Friedrichs stammen und durch die Großfürstin Maria Paulowna gestiftet sind. Sie enthalten im Herderzimmer Compositionen von Jäger, im Schiller- und Goethezimmer Darstellungen aus den Dichtungen der beiden Heroen von B. Neher, im Wielandzimmer treffliche Arbeiten Prellers. Von besonderer Schönheit sind die Arabesken von Simon; Nehers Compositionen habe ich selbst vor längerer Zeit in einer Publikation (bei Spemann in Stuttgart) herausgegeben. Wenn seine Compositionen real-geschichtlicher Scenen uns heute nicht mehr voll befriedigen, so bieten die Gestalten eines rein idealen Kreises immer noch eine Fülle des Schönen.

Und nun das Goethehaus! Wie oft war ich in früheren Jahren, wenn ich Schillers Wohnhaus meinen pietätvollen Besuch abgestattet mit Sehnsucht und Wehmuth an dem stattlichen Hause am Frauenplan vorbeigegangen, das so menschenscheu sich vor jedem Besuche verschloß, nachdem es zu Goethes Lebzeiten die Stätte

des vielseitigsten gastlichen Verkehrs gewesen war. Dieses Haus, welches der große Dichter und Forscher ein halbes Jahrhundert lang bewohnt hatte, das in allen Bewegungen und Strömungen der Zeit wie ein fester Hort, wie eine Wartburg höchsten Geisteslebens da gestanden war, von wo tausende belebender und erquickender Lichtstrahlen in die Welt hinausgegangen, wohin tausende geistiger Fäden aus ganz Deutschland, aus der ganzen Welt zusammenstrebten, dieser geweihte Mittelpunkt alles geistigen Ringens, — mit einem Schauer von Ehrfurcht überschritt ich seine Schwelle. Als die Nachricht kam, daß die Erben das Haus mit allen seinen Schätzen dem Staate vermacht, daß dieser das Erbtheil zum Heil der ganzen gebildeten Welt angetreten hatte, daß der Großherzog als erlauchter Protector in dem hohen Sinn, in welchem er die großen Traditionen seines Hauses pflegt, die Gründung eines Goethe-National-Museums und den weiteren Ausbau der Sammlungen in die Hand genommen, da gelobte ich mir, die erste Mußezeit zu einer Pilgerfahrt nach Weimar zu verwenden. Denn glücklich pries und preise ich mich, daß ich dies noch erlebt, daß ich die lang ersehnte Oeffnung des Goethehauses und die Zueignung seiner Sammlungen an den geistigen Mitbesitz der ganzen gebildeten Welt noch mit Augen schauen durfte. Wenn ich sage, daß einer der höchsten Wünsche meines Lebens erfüllt ward, so werden Tausende mit mir von gleicher Empfindung beseelt sein.

Wir verdanken Ruland, dem berufensten Zeugen, dem in Würdigung seiner Verdienste und seiner seltenen Begabung die Obhut über das Museum anvertraut ist, einen vorläufigen Bericht über die Kunstsammlungen in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XXI; eine eingehende Beschreibung des ganzen Hauses sammt seinem reichen Inhalt hat die kundige Feder Robert Keils in einer kleinen Schrift „Das Goethe-National-Museum in Weimar; Erinnerungen an Goethe und Alt-Weimar“ (Weimar 1886) geliefert, die jedem Besucher als Führer gute Dienste leisten wird. Ich verdanke beiden Schriften schätzenswerthe Winke, denen ich nun in kurzen Zügen meine eigenen Eindrücke hinzufüge.

In das Vestibül eintretend hat man sogleich zur Rechten das Treppenhaus, dessen Stufen so breit und so sanft aufsteigend sind,

wie man sie nur in Italien, sehr selten in Deutschland findet. Nach seiner Rückkehr aus Italien hat Goethe die Treppe so anlegen lassen, aber später, wie aus einer Aeußerung gegen Eckermann hervorgeht, diese Raumverschwendung, die den Zimmern Abbruch that, als unzweckmäßig bedauert. Die Nischen des Treppenhauses sind überall mit Abgüssen nach antiken Statuen und Büsten geschmückt, wodurch der Raum noch mehr ein vornehmes und feierliches Gepräge gewinnt. Wie Goethe allen Bewegungen des Kunstlebens theilnehmend folgte, erkennt man aus den großen Kreidezeichnungen nach den Giebelgruppen des Parthenon. Auch die übrigen Räume des Hauses sind mit Gipsabgüssen nach den berühmtesten Antiken ausgestattet; unter ihnen ragen die Büsten des Zeus von Otricoli und der Juno Ludovisi hervor. Vor letzterer hatte Goethe einst in höchster Bewunderung gestanden, indem er ausrief: „Wie ein Gesang Homers.“ Er nannte sie seine erste Liebschaft in Rom, indem er hinzufügte: „Keiner unsrer Zeitgenossen, der zum ersten Mal vor sie hintritt, darf behaupten, diesem Anblick gewachsen zu sein.“ Das Zimmer, in welchem sich diese Büste befindet, heißt nach ihr das Juno-Zimmer. Es enthält größtentheils noch die Möbel aus der letzten Goethe'schen Zeit, das alte grüne Sopha, die von Heinrich Meyer mit Zeichnungen geschmückten Spiegel, den Ofen mit dem Gipsadler, den großen runden Tisch und den Streicher'schen Flügel, merkwürdige Proben von der Genügsamkeit jener Zeit. Auf diesem Flügel, dessen dünne Töne den jetzigen verwöhnten Ohren sehr verwundersam klingen, entzückte der zwölfjährige Felix Mendelssohn durch sein geniales Spiel den 74jährigen Dichter. Neben diesem Zimmer liegt als Mittelpunkt der nach vorn gewendeten Gesellschaftsräume der Saal, der hauptsächlich mit Portraits Goethes und der Seinigen geschmückt ist, unter denen das Goethebildniß von Angelica Kauffmann hervorragt. In zwei Glaskästen an den Fenstern sind eine Menge kleinerer Kunstwerke und Erinnerungsmale Goethes der Betrachtung dargeboten. Darunter sieht man die auf Goethe geprägten Medaillen, ferner seinen Reisetrinkbecher, seine Orden, seine und seiner Gattin Trauringe, das Stammbuch der Frau Aja u. dgl. Aus dem Juno-Zimmer

tritt man andererseits in das Urbino-Zimmer, so genannt nach dem hier befindlichen Portrait eines angeblichen Herzogs von Urbino. Noch manche andere Bilder, darunter mehrere von H. W. Tischbein, schmücken die Wände, und ein großer Schrank enthält die zahlreichen Kupferstichmappen.

Auf der anderen Seite stößt an den mittleren Saal das Deckenzimmer, so genannt nach der für unsere heutigen Vorstellungen überaus einfachen, aber damals offenbar als prachtvoll geltenden Stuckdecke. Hier stehen namentlich die Schränke mit den zahlreichen Zeichnungen, unter denen sich auch sehr viele von Goethes eigener Hand befinden. In einem Glasschrank sieht man allerlei Instrumente, namentlich optische Apparate, Mineralien und Anderes, in zwei Schaukästen an den Fenstern eine Auswahl aus der Medaillensammlung Goethes, auf die ich noch zurückkomme. Das folgende Zimmer ist mit einer Anzahl trefflicher Handzeichnungen geschmückt und enthält in einem Schaukasten herrliche Bronzeplaquettes aus der besten Zeit der italienischen Renaissance, sowie in einem Glasschranke Proben der köstlichen Majoliken. Die Hauptmasse dieser über hundert Stück umfassenden Sammlung ist aber im folgenden „Majolikenzimmer“ aufgestellt und fesselt durch den Glanz ihrer Erscheinung und die Pracht ihrer Farben auch das Auge des minder kundigen Beschauers. Die Mitte des Zimmers nimmt ein Glasschrank ein, in welchem man eine Anzahl köstlicher Bronzestatuetten der Antike und der Renaissance, sowie manche andere werthvolle Kunstgegenstände erblickt. Auch an interessanten Erinnerungszeichen verschiedener Art fehlt es nicht. Das letzte Zimmer an dieser Seite, das Büstenzimmer, enthält eine reiche Zahl von Abgüssen, darunter den köstlichen Ilioneus der Münchener Glyptothek, aber auch die Marmorbüste Herders von Trippel, Goethes Portrait von David d'Angers und Christianens Büste von Weisser.

Der Gesammteindruck dieser stattlichen Räume, welche, so weit es anging, in den zur letzten Lebenszeit Goethes nachweisbaren Zustand auch hinsichtlich des Mobiliars mit großer Pietät zurückversetzt worden sind, dünkt uns heutzutage, die wir an luxuriösere Ausstattung gewöhnt sind, wohl etwas nüchtern, aber

er trägt dabei doch durchaus das Gepräge einer vornehmen Selbstbeschränkung. Und was wollen alle modernen Effecte des Tapeziers und Decorateurs besagen gegenüber dieser selbstgewollten Einfachheit, die nur im Edlen, Unvergänglichen den Werth der Existenz erkennt. Wohin wir schauen, überall grüßt uns ein Geist, der nur in der höchsten Schönheit den würdigen Schmuck des Lebens sieht. Dafür spricht Alles, was wir hier erblicken: die Abgüsse nach den Meisterwerken der Antike, die Nachbildungen der Farnesinafresken, die Copie der Aldobrandinischen Hochzeit, der himmlischen Liebe Tizians u. s. w. Die eigentlichen Repräsentationsräume sind sodann in würdigster Weise mit zahlreichen Portraits Goethes und seiner Angehörigen geschmückt. Von Goethe selbst zählen wir nicht weniger als neun Bildnisse, aus den verschiedensten Zeiten seines Lebens, darunter das früheste das von G. M. Kraus aus dem Jahre 1775, das plastische Brustbild von J. P. Melchior aus demselben Jahre, das poetische Bild von Angelica Kauffmann von 1787, bis zu dem Bilde von Stieler von 1828 und den Büsten von Tieck, Werner und David d'Angers. Auch das vielbewunderte Miniaturportrait von Sebbers auf einer Tasse vom Jahre 1826 sieht man jetzt hier. Interessant sind auch die Bilder Goethes und Christianens von Bury aus den neunziger Jahren, hochinteressant die Zeichnung, welche Goethe selbst 1791 von seiner „kleinen Freundin" angefertigt, sowie das Aquarell derselben mit dem kleinen August aus dem Jahr 1792 von Heinrich Meyer. Daß es nicht an Bildnissen Karl Augusts, sowie der Herzoginnen Luise und Anna Amalia, ferner an Bildern und Büsten des Freundeskreises, voran Herders, Wielands, Zelters, Willemers und seiner geistvollen Gattin Marianne-Suleika fehlt, ist selbstverständlich. Endlich ist des berühmten Albums zu gedenken, in welchem Schmeller 130 Portraits der weimarischen Berühmtheiten und Gäste des Goethe'schen Hauses aus den zwanziger Jahren verewigt hat. Wahrlich, alles dies bietet ein unerschöpfliches Interesse, gewährt aber zugleich jenen Eindruck eines höheren Lebens, das nur im Unvergänglichen, Edlen, Geistigen sich heimisch fühlt und auf den flüchtigen Reiz prachtvoller Decorationen, Teppiche, Vorhänge, Polster und

kunstgewerblicher Nippes, welche mit ihrem allerdings behaglichen aber weichlichen Ensemble unsere heutigen Einrichtungen kennzeichnen, gern verzichtet. Es ist eine in hohem und ernstem Sinn classische Stimmung, die uns hier umfängt; der Geist des Herrlichen, Einzigen weht uns aus diesen Räumen an.

Während diese stattliche Reihe der nach vorn gelegenen Zimmer dem gesellschaftlichen Leben gewidmet waren und als Repräsentationsräume zu betrachten sind, hatte Goethe sich für sein eigenstes Leben und Arbeiten einige äußerst bescheidene Räume nach der Rückseite des Hauses, still gegen den schönen großen Garten gelegen, vorbehalten. Mittelst einer Treppe, die in das Urbino-Zimmer mündete, konnte er aus diesen seinen Privaträumen in die Gesellschaftszimmer gelangen und sich von dort nach Bedürfniß wieder zurückziehen. Das Arbeitszimmer, das, durch ein Vorzimmer zugänglich, mit einem Bibliothekraum verbunden ist und mit dem Schlafzimmer zusammenhängt, hat seine äußerst einfache Ausstattung bewahrt. Mit Ehrfurcht treten wir in diesen Raum, aus welchem die unabsehbare Reihe höchster Dichtungen hervorgegangen ist, durch die der große Mann über ein halbes Jahrhundert lang die Welt in Staunen und Entzücken versetzte. Der runde Schreibtisch in der Mitte des Zimmers mit dem einfachsten Schreibmaterial von der Welt diente dem Sekretär Goethes, dem dieser auf- und abwandelnd zu dictiren pflegte; der eigentliche Schreibtisch des Dichters steht an der Wand rechts; zwei Stehpulte an den beiden Fenstern, eine Commode und ein Glasschrank, sowie einige einfache Stühle und der alte Ofen vollenden die überaus anspruchslose Ausstattung des Raumes. Nichts von Prunk, von Teppichen, von Vorhängen, kein Sopha, kein Divan verleiht dem Raume den Ausdruck von Behagen. Es ist bekannt, wie Goethe in seiner privaten Umgebung allem Prunk abgeneigt war. Sehr bezeichnend sagt er: „Eine Umgebung von bequemen geschmackvollen Möbeln hebt mein Denken auf und versetzt mich in einen behaglichen passiven Zustand. Ausgenommen, daß man von Jugend an daran gewöhnt sei, sind prächtige Zimmer und elegantes Hausgeräthe etwas für Leute, die keine Gedanken haben und haben mögen.“ Aber statt

allen künstlichen Prunkes hatte er durch die beiden Fenster, in welche die Strahlen der Morgensonne freundlich schienen, den Blick in seinen Garten mit seinen prachtvollen alten Bäumen und seiner köstlichen Stille, damals noch poetischer, weil die seitdem entstandenen Gebäude die Aussicht noch nicht abschlossen.

Und nun treten wir endlich in das winzige Schlafzimmer, einen Raum von solcher Enge und Kleinheit, daß man kaum begreift, wie eine Natur wie die Goethes fünfzig Jahre lang in ihm ruhen und athmen konnte. Auch hier die allergrößte Einfachheit: eine tannene Bettstatt mit Waschtisch und Nachttischchen von demselben Holze, daneben der Sessel von Birnbaumholz mit grünem Wollstoff überzogen und mit dem Polster für den Nacken, auf welchem das Haupt des Dichters ruhte, als er am 22. März 1832 nach einem Leben voll unabsehbarer Arbeit die Augen schloß.

Soviel in kurzen Zügen von der Wohnung selbst, und nun zu den Sammlungen, welche die Haupträume des Hauses füllen. Sie geben uns nicht blos erwünschten Einblick in die Universalität seines Schaffens, Sinnens und Denkens, worin er an die großen Universalgeister aus der Glanzzeit der italienischen Renaissance erinnert, sondern sie bieten auch an sich in mehr als einer Beziehung eine Fülle köstlicher werthvoller Anschauungen. Zunächst sind es Documente seines großartigen Alles umfassenden Geistes, und während wir sie durchmustern, steigt in uns immer höher das Staunen, die Bewunderung dieses einzigen Genius. Und es war nicht ein todtes Zusammenhamstern, wie man es so oft findet, und woraus nichts Lebendiges hervorgeht, sondern ein aufmerksames geisterfülltes Sammeln, das unmittelbar zum Prüfen, Forschen, Durchdringen ward. Goethe hatte das tiefste Bedürfniß, überall bis zu den letzten Gründen der Dinge vorzugehen, sich selbst und Andern durch das Erworbene zu nützen, sich und seinen Freunden die unerschöpflichen Schätze seiner Sammlungen vor Augen zu halten, die Erörterung über diese Dinge zum Inhalt einer geistvollen Geselligkeit zu machen. So entwickelte sich bei ihm in und an diesen Kunstdenkmalen ein wahrhaft menschenwürdiges gemeinsames Leben und Treiben, himmelweit verschieden von der leeren geistlosen gesellschaftlichen

Gewohnheit, die ihr Ziel nur in culinarischen Genüssen findet. In dem großen Dichter Goethe lebte derselbe starke Zug und heiße Durst nach Erkenntniß, den Albrecht Dürer so schön ausspricht, wenn er sagt: „Ich weiß, daß die Begierde der Menschen mag aller zeitlichen Dinge durch Ueberfluß also sehr gesättigt werden, daß man dessen verdrossen wird: allein ausgenommen viel zu wissen, dessen wird Niemand ganz verdrossen, denn es ist uns von Natur eingegossen, daß wir gern viel wüßten, dadurch zu erkennen eine rechte Wahrheit aller Dinge."

Ganz so bei Goethe; und daher kommt es denn auch, daß wir, von seinen reichen naturwissenschaftlichen Sammlungen abgesehen, blos auf dem Gebiete der Kunst schon seinen umfassenden universalen Sinn bewundern müssen. Noch interessanter wird uns diese seine Richtung, wenn wir sehen, wie er in manchen Beziehungen dem Banne seiner Zeiterscheinungen sich nicht zu entwinden vermochte, in anderen Punkten dagegen seiner Zeit weit vorausgeeilt war, für Dinge und Erscheinungen Sinn und Verständniß hatte, die erst lange nach ihm dem allgemeinen Interesse nahe gebracht wurden. Findet man doch in seinen Sammlungen einen prachtvollen Bronzekelt und Bronzefibeln aus alten Grabfunden, ja auch ein schönes Exemplar einer Lanzenspitze aus Feuerstein; dann wieder ein kleines Grab Christi, in welchem sich der Erlöser eben aufrichtet, während die sitzenden vier Evangelisten (von denen leider einer verschwunden ist) das kleine Werk tragen. Dies ist nach dem noch ziemlich starren byzantinischen Charakter der übrigens gut ausgearbeiten Figuren offenbar ein Werk des 12. Jahrhunderts, vielleicht aus der durch Bischof Bernward in Hildesheim begründeten Schule von Erzarbeitern. Dann wieder mehrere prächtige Gefäße mit figürlichen Ornamenten in Limosiner Email von Pierre Reymond ausgeführt. Oder der kostbare Toilettenspiegel in eisernem Rahmen mit schließbaren Flügelthüren, dies Alles auf's Reichste in Silber und Gold tauschirt, mit den geistreichsten Ranken und kleinen figürlichen Darstellungen im Stil unserer Kleinmeister, ein Werk deutscher Renaissance, etwa um 1540 entstanden, von seltenster Art und einer Schönheit, daß es, wenn es auf den Kunstmarkt

käme, zum Mindesten 50000 Mark, wenn nicht das Doppelte erreichen würde; denn ich entsinne mich nicht, in irgend einer Sammlung etwas Aehnliches gesehen zu haben.

Und so ist denn auch Goethes Interesse für die italienischen Majoliken seiner Zeit weit vorausgeeilt. Diese köstliche Sammlung von erlesenen und zumeist wohl erhaltenen Vasen, Krügen, Schalen u. s. w. besteht ausschließlich aus Werken des 16. Jahrhunderts aus den verschiedenen Werkstätten Italiens. Nur eine merkwürdige Schüssel, offenbar auch aus dem Quattrocento und noch ohne farbigen Reiz mit etwas unbeholfener Zeichnung versehen, welche antipapistischen Inhaltes ist, gehört einer älteren Epoche an. Offenbar ist es in erster Linie bei Goethe das Interesse an den reichen figürlichen Compositionen gewesen, welches ihn zu diesen Werken hinzog; deshalb waren ihm auch die blos ornamentalen Majoliken gleichgültig. So gehört die Sammlung freilich nicht zu den ersten ihrer Art, aber sie fesselt doch durch den Glanz, die Schönheit der einzelnen Stücke, die reiche Mannigfaltigkeit des Bilderschmuckes und der Gesammtformen.

War in allen diesen Dingen Goethe dem Verständniß seiner Zeit vorausgeeilt, so stand er dagegen in den ausgedehnten Sammlungen von Handzeichnungen (1056 Stück nach Keils Angabe) und den über 2000 Kupferstichen und Radirungen unter dem Banne des Zeitgeschmackes. Für die damalige Anschauung begann die neuere Kunst eigentlich erst mit Rafael; was davor lag, die herben Meister des italienischen Quattrocento, lag dem weicheren Geschmack zu fern. Am meisten Freude gewährte die glatte Kunst der Eklektiker, überhaupt der Nachblüthe, und dann die gesammte Entwickelung des 17. und 18. Jahrhunderts. Es sind dieselben Gesichtspunkte, nach denen damals die Dresdener Galerie begründet worden ist. So findet man denn unter Goethes Handzeichnungen keine Blätter eines Mantegna und der geistesverwandten Künstler; von Rafael und Michelangelo, sowie dem hochgeschätzten Giulio Romano nichts Echtes, dagegen manches Blatt von Meistern wie Guercino, Guido Reni, darunter einzelnes Gute und Geistreiche. Am interessantesten unter den Italienern sind zahlreiche Entwürfe kunstgewerblicher Art von

den Carracci, Zucchero und ihren Zeitgenossen, Skizzen und Entwürfe zu Vasen, Panneaux, Decken, Möbeln und sonstigen Decorationen, die wiederum den hellen Scharfblick Goethes für das Kunstgewerbliche bezeugen.

Ein großes Verdienst darf der Dichter dadurch für sich in Anspruch nehmen, daß er die Kunst unserer altdeutschen Meister in ihrer frischen Kraft und naiven Wahrheit so früh erkannt hat. Ich brauche nicht an seine herrlichen Worte über Dürer zu erinnern: seine zwar nicht zahlreichen, aber kostbaren Zeichnungen deutscher Meister sind ein Beweis, wie sehr er sie zu schätzen wußte. An der Spitze steht jenes merkwürdige große Blatt von Peter Vischer, über welches Ruland in Lützows Zeitschrift Bd. XXI berichtet hat. Vom Jahre 1524 datirt und mit dem Namen des Meisters versehen, enthält dieses treffliche Blatt eine Allegorie auf den Kampf der Reformation mit dem Papstthum. Man sieht den päpstlichen Palast in Flammen aufgehen, seine Bewohner theils flüchten theils zu Boden gestreckt. Ein armer Bauersmann, mit dem Dreschflegel auf dem Rücken, von seinem Weibe, dem gefesselten „Gewissen" begleitet, wendet sich vom Statthalter Christi ab und scheint bei der links im Vordergrund thronenden weltlichen Gewalt Zuflucht suchen zu wollen; da tritt Luther als jugendlicher Held, mit dem Schilde des Glaubens bewaffnet, auf ihn zu, um ihn auf den wahren Retter in der Noth, den im Hintergrunde aus Wolken erscheinenden Erlöser hinzuweisen. Ganz vorn sieht man die Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung; der Kaiser aber thront mit Schwert und Reichsapfel vor dem Palaste, von der Justitia begleitet, welche sich die Binde abgenommen hat, um sie ihm vor die Augen zu halten, indem sie dabei ebenfalls auf Christus hinweist. Trägt dieses Blatt die stärksten Spuren des Geistes der Reformation, so ist es zugleich der vollste Beweis vom Einfluß der italienischen Renaissance, denn sämmtliche Figuren, mit Ausnahme von Christus, Papst und Kaiser sind nackt und bekunden durch Anmuth der Formen, was wir auch sonst wissen, den lebendigen Sinn, mit welchem Peter Vischer als einer der ersten unter den deutschen Künstlern den Geist der Renaissance und der Antike erfaßt hatte.

Weiter finden wir unter den Altdeutschen vier Aquarelle von Daniel Hopfer, welche Salomos Abgötterei, ein Liebespaar, eine Todtentanzscene (Tod und Mädchen) und zwei männliche Heilige darstellen. Sodann eine Federzeichnung von Albrecht Altdorfer aus dem Jahre 1508, die Apostel Judas und Thomas, mehrere Bibelillustrationen; eine Skizze von Hans von Kulmbach zu einer Marter des heiligen Sebastian. Auch hier fällt wieder eine ganze Anzahl trefflicher kunstgewerblicher Entwürfe, Zeichnungen zu Glasgemälden von Tobias Stimmer, Christoph Maurer u. s. w. auf. Wer sammelte damals schon solche Dinge, die erst im Lichte unserer Tage eine neue Bedeutung gewonnen haben!

Daß Goethes Neigung schon früh sich den Niederländern zuwandte, für welche er bereits als Leipziger Student bei einem Besuche der Dresdener Galerie Verständniß gewann, ist allgemein bekannt. So finden wir denn auch manche werthvolle Handzeichnungen niederländischer Meister; vorab eine prachtvolle Rothstift-Skizze von Rubens zu einem St. Michael, der die Dämonen der Hölle niederwirft, dann in einem großen Rahmen sieben meisterliche Blätter von Rembrandt, darunter eine Verkündigung, Christus und die Samariterin, der vorzüglich energische Studienkopf einer alten Frau und der geistreiche Entwurf des trunkenen Lot mit seinen Töchtern. Außerdem fehlt es nicht an trefflichen Blättern von Jan Both, Paul Brill, van Bloemen, Waterloo, van Huysum, Jacob de Wit und andern.

Das 18. Jahrhundert ist zunächst durch einige vorzügliche Franzosen wie Watteau, Natoire, Wille, besonders aber durch graziöse Blätter Bouchers, Venus und Adonis, Studie einer sitzenden, halb entkleideten weiblichen Figur u. s. w. vertreten. Daran reihen sich zahlreiche Blätter der von Goethe so hoch geschätzten Tischbein, Oeser, Hackert, Kobell, Angelica Kauffmann an. Hier sind auch die eigenen Handzeichnungen Goethes zu erwähnen, namentlich jener Band mit 22 großen Federzeichnungen, von welchen er selbst berichtet und die er als ein Document seiner darauf gewandten Bestrebungen bezeichnet. Man sieht in diesen Blättern Goethe den durch seine von ihm hochverehrten Zeitgenossen

eingeschlagenen Weg verfolgen; er kommt namentlich im Baumschlag nicht über die conventionellen Manieren der damaligen Zeit hinaus; er konnte auf diesem Gebiet kein Bahnbrecher zur Unmittelbarkeit und Wahrheit der Natur sein, aber er erkannte mit voller Klarheit, daß nur der über Kunst zu urtheilen vermöge, der selbst sich in ihr thätig versucht habe, und so ist er auch darin eine Leuchte für jede Zeit und besonders für die unsere, in welcher Viele über bildende Kunst sprechen und sogar schreiben, die nie einen Zeichenstift angerührt haben, wie Manche über Musik sich vernehmen lassen, die nie auf einem Instrument einen Ton angeschlagen haben. Uebrigens fehlt es den Goethe'schen Zeichnungen nicht an einem lebendigen Gefühl für die Natur, vollends aber entwaffnet er die Kritik, wenn man erfährt, wie bescheiden er selbst über seine Versuche dachte. „Daß ich auch wieder einiges Landschaftliches zeichne," so schrieb er an seinen treuen Heinrich Meyer, „mag ich kaum erwähnen, indem es immer auf die alte Weise geschieht, wobei nichts herauskommen kann. Da ich es jedoch behandle wie Andre das Tabakrauchen, so mag es hingehen."

Daß er unter seines Freundes Meyer Führung übrigens eine nicht geringe Einsicht in den Entwickelungsgang der Kunst gewonnen hatte, läßt sich aus vielen seiner Aeußerungen schließen. Ich will nur an die im 25. Band seiner Werke mitgetheilte Disposition zu einem Aufsatz über die Landschaftsmalerei erinnern. Wie tüchtig überhaupt das künstlerische Urtheil Meyers war, welches im Wesentlichen mit dem Goethe'schen zusammentraf, mag man aus den kürzlich von Dr. Weizsäcker in den deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts (Heilbronn 1886) veröffentlichten Kleinen Schriften zur Kunst von Heinrich Meyer ersehen, wo namentlich der Aufsatz über Rafaels Vaticanische Stanzen ein klares Urtheil und eine unbefangene Würdigung verräth. Wie Verschiedenes Goethe nach seinem eigenthümlichen Verdienst zu würdigen wußte, beweisen in seiner Sammlung die allerliebsten Blätter von Chodowiecki und dann wieder die große Anzahl der trefflichen Handzeichnungen von Carstens, worunter besonders meisterhafte Gewandstudien zur Nacht, zu den Parzen, zur Nemesis u. a. sich befinden.

Den außerordentlichen Reichthum der Kupferstichmappen eingehender zu prüfen, mußte ich wegen der Kürze der Zeit aufgeben. Man weiß, daß Goethe auch hier wie bei den Majoliken im Wesentlichen auf die Gegenstände sah, also in erster Linie durch ein stoffliches Interesse geleitet wurde. Was heute bei den Kupferstichsammlern vor Allem im Vordergrund steht, die Rücksicht auf das eigentlich Künstlerische, auf die technische Vollendung und die Schönheit der Abdrücke, stand bei ihm in zweiter Linie. Doch sieht man aus seinen gelegentlichen Bemerkungen, daß er gute von schlechten Abdrücken wohl zu unterscheiden vermochte. Wie sehr er schon früh Dürer zu schätzen wußte, sahen wir. Auch sonst ist die altdeutsche Kunst bei ihm durch einzelnes Treffliche vertreten. Dahin gehören die wundervollen Abdrücke von Schongauers Tod der Maria und der phantasievollen Composition der Schlacht des heiligen Jacobus gegen die Ungläubigen. Von demselben Meister sieht man noch die Grablegung, sowie eine von den klugen und eine von den thörichten Jungfrauen. Sogar für die ältesten Schöpfungen, die Incunabeln des Holztafeldrucks hatte er Sinn, wie ein allem Anschein nach als Unicum dastehendes Blatt aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts beweist. Es stellt die sinnliche Liebe in der Gestalt eines nackten jungen Mädchens dar, welches mit verbundenen Augen, den gespannten Bogen in der Hand, seine Pfeile auf's Gerathewohl versendet. Unter ihr mit züngelnden Flammen der Höllenrachen, ringsum zehn Köpfe von Kirchenvätern und Theologen mit Sprüchen über die Liebe. Eine höchst merkwürdige und originelle Darstellung.

Endlich ist das ganze Haus mit zahlreichen Werken plastischer Kunst in Gipsabgüssen ausgestattet, von denen ich nichts erwähnen will als die interessante Sammlung von 100 Gipsmedaillons David d'Angers nach Portraits berühmter Zeitgenossen, welche er unserm Dichter geschenkt hat. Weiterhin eine werthvolle Reihe von Entwürfen zu Goethedenkmalen von Rauch, Thorwaldsen, Rietschel, von Trippel eine kleinere Büste Goethes in gebranntem Thon, wahrscheinlich das erste Studium zu der berühmten Marmorbüste.

Mit besonders glücklicher Hand aber hat Goethe eine Collection

von Bronzen zusammengebracht, die den größten Museen zu Ehre gereichen würde. Dahin gehören zunächst zahlreiche Statuetten und Gruppen, köstliche Werke der Antike und der Renaissance, mehrere der bekannten Merkurdarstellungen, ein sehr schöner Jupiter, ein Bacchus, einige Venusstatuetten, ein antiker Schauspieler in der drolligen Haltung eines Priap, ein prachtvoller antiker Stier, dem als Pendant ein ähnlicher aus der besten Zeit der Renaissance gegenüber steht. Auch einige Werke hochalterthümlichen Charakters finden sich darunter. Ferner aus der Renaissance eine Venus im Charakter Donatellos, eine kauernde Venus von Giovanni da Bologna, ein tadelloser Guß mit schönster Patina, ein kleiner Perseus, der wie eine Vorstufe zu Benvenuto Cellinis Statue erscheint, vielleicht der Abguß eines ersten Wachsmodellchens, und noch manches dergleichen.

Vom höchsten Staunen aber wurde ich ergriffen, als ich einige Blicke in die herrliche Sammlung der Bronzemedaillen that. Von den frühesten Anfängen und den ersten Arbeiten des Quattrocento bis in unser Jahrhundert ist hier in einer Zahl von 1675 Stück wahrhaft Bewundernswürdiges zusammengehäuft. Gleich beim ersten Blick über die in den Schaukästen ausgelegten Proben gewahrte ich, daß alle jene größten Seltenheiten, deren nur wenige Cabinete, in erster Linie Berlin und Paris, sich erfreuen dürfen, in vorzüglichen Exemplaren vertreten sind. Die Arbeiten eines Vittore Pisano, Giovanni Boldu, Sperandio, Matteo de' Pasti u. A. sind alle vorhanden; mit Entzücken haftet der Blick an den Portraits eines Sigismondo Malatesta und seiner Isotta da Rimini, am charakteristischen Selbstportrait Pisanos, an den Bildnissen der Gonzaga, Sforza, z. B. die prachtvolle Doppelmedaille des Costantino und seines Vaters Alessandro, Borso d'Este, Niccolo Palmieri, Giudobaldo von Urbino, Gilbert de Bourbon, L. Carbone, Bartolommeo Pandalia, des Kaisers Johannes Paläalogus, und so vieler anderer berühmter Namen. Wer die großartige Kraft, die schlichte Wahrheit in den Medaillon-Bildnissen jener italienischen Meister kennt, versteht den Hochgenuß, den eine solche Sammlung bietet. Dazu kommen nun aber manche Stücke, die bisher nirgends bekannt zu sein scheinen, weder in

Berlin noch Paris vorkommen und also als Unica zu betrachten sind. So eine Medaille mit der mir unverständlichen Inschrift Gian Francesco GRATT, darüber ein Abkürzungszeichen. Ferner eine prachtvolle große Medaille Karls VII. von Frankreich, mit dem Bildniß des thronenden Königs, auf der Rückseite die elegant stilisirte Figur eines galoppirenden Reiters; eine Medaille auf Tasso, ein wenig ciselirter Abguß eines Wachsmodells; ein großes Medaillon Hercules II. von Este, nach Rulands Vermuthung vielleicht ein Abguß des von Benvenuto Cellini in seiner Lebensbeschreibung erwähnten Medaillons. Eine herrliche unbekannte Medaille auf Karl V. und eine große Reihenfolge von Papstmedaillen, Julius II. und Leo X. an der Spitze; ferner viele vortreffliche deutsche Medaillen aus der Glanzepoche des 16. Jahrhunderts, von schönster Arbeit.

An diese unvergleichliche Sammlung, die allein einen längeren Aufenthalt in Weimar lohnen würde, schließen sich ebenbürtig die köstlichen Bronzeplaquettes, bekanntlich kleinere Reliefs von mannigfaltigem Inhalt, wie sie von den italienischen Künstlern meist als Schmuck- und Ausstattungsstücke hergestellt wurden. Auch hier findet man nicht blos das Erlesenste, das in Moliniers schönem Buche besprochen wird, sondern eine Anzahl unbekannter, wie es scheint nirgends sonst wo vorhandener Werke. Unter Anderem viele vorzügliche Exemplare von Moderno (Darstellung im Tempel, Anbetung der heiligen drei Könige, S. Hieronymus, Thaten des Hercules), von Andrea Brioscо der große S. Georg von unvergleichlicher Schönheit; Satyr und Bacchantin nach der Patera Mitelli in so vorzüglichen Exemplaren, daß man begreift, wie sie Donatello zugeschrieben werden konnten; von Giovanni delle Corniole der Horatius Cocles und Mucius Scävola, die von Bacchanten umgebene Ariadne u. a. m. Auch hier eine stattliche Zahl von Werken, welche bis jetzt ganz unbekannt sind, also ebenfalls Unica zu sein scheinen; so eine Anbetung der Hirten von Jacopo Caraglio mit dem Namen des Künstlers! Meleager und Althäa von einem an Mantegna erinnernden Meister; eine treffliche Darstellung der auf einem Delphin stehenden Amphitrite; ein Engel der Verkündigung mit reizender Umrahmung, zu dem die

Madonna noch zu suchen wäre; ein köstlicher kleiner Amor als Besieger der Welt in einem Rahmenwerk mit Putten, Trophäen von Instrumenten u. dgl. Ferner Hercules und Antäus in einer aus Marc Antons Stich bekannten Composition; sodann zwei alterthümliche Stücke, Vertumnus und Pomona, sowie das Urtheil des Midas, an Donatellos herbe Weise erinnernd. Dagegen ein anderes größeres Urtheil des Midas aus der Zeit der vollendeten Renaissance; Jupiter und Calisto in einem reichen landschaftlichen Hintergrunde, der auf einen in Italien arbeitenden Niederländer zu deuten scheint. Aus alledem ist leicht zu entnehmen, welchen Genuß auch diese köstliche Sammlung bietet. Sie fügt gleich der Medaillensammlung dem jetzigen Bestande der Denkmälerkunde sehr wesentliche neue Momente hinzu und bietet der Forschung eine Menge von neuen Aufgaben.

Von allen diesen Eindrücken sich loszureißen, ist außerordentlich schwer. Immer wieder kehrte ich namentlich zur Betrachtung der Bronzen, Medaillen und Plaquettes zurück, in welchen ein künstlerischer Schatz aufgehäuft liegt, der auch dem Geldwerth nach ein erstaunlich großes Capital repräsentirt. Mir fiel dabei ein, wie schön und treffend Goethe von solchen Sammlungen spricht. Er sagt Bd. XXV, S. 258: „Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei. Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Productivität oder auf Kenntniß, auf That oder auf Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler, sowie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, das man stiften, das man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrig bleiben."

In diesem glücklichsten und erstrebenswerthesten Zustande befinden sich jetzt die Goethe'schen Sammlungen. In der edelsten Pflege durch einen hochsinnigen Fürsten gehütet und bewahrt, von staatlicher Obhut beschützt, unter einem Vorstand wie Ruland, der

nach dem ganzen Gange seiner Studien dafür geeignet ist wie kaum ein Anderer mit jener von Goethe gerühmten „Liebe und Leidenschaft“ dies anvertraute kostbare Gut verwaltet und dasselbe immer mehr der Allgemeinheit zugänglich und nutzbar zu machen bestrebt ist, darf man die Ueberzeugung aussprechen, daß ein reicher Strom von Segen aus diesen so lange verborgen gehaltenen Schätzen sich ergießen wird. Sehr viel Mühe wird noch erforderlich sein, um Alles gehörig durchzuarbeiten, zu sichten und zu ordnen. Aber im höchsten Grade fruchtbringend und segensreich wird diese Arbeit sein. Sie wird endlich auch gestatten, das letzte Wort über Goethes Beziehungen zur bildenden Kunst zu sprechen, und es steht nicht zu bezweifeln, daß dies letzte Wort ein ungleich günstigeres Urtheil enthalten wird, als man so oft leichthin über dieses wichtige Thema äußern hört. Tausende, aber nicht blos aus Deutschland, sondern aus der ganzen gebildeten Welt werden mit verzehnfachtem Eifer und Verlangen nach der Stätte pilgern, wo das Leben eines unserer Größten und Besten sich nun in seinem ganzen äußeren Rahmen darstellt. Sie werden mit Ehrfurcht das Haus betreten, das mit zahlreichen Denkmälern der Erinnerung, der treuen Pietät uns das intime häusliche Dasein Goethes schildert; und sie werden aus den reichen künstlerischen Anschauungen eine Saat des Schönen und Edlen mit hinwegtragen. Und so wird dies Haus, das so lange Zeit unerschöpfliche Wirkungen des Guten und Schönen ausgestreut hat, eine neue Aera der Blüthe erleben und abermals unermeßlichen Segen spenden, das Wort bestätigend:

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.“

Peter Vischer und das Denkmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck.

Als ich vor einiger Zeit genauere Studien über die Arbeiten unseres größten deutschen Erzbildners, Peter Vischers von Nürnberg, anstellte, fand ich in Joseph Baaders verdienstlichen „Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs“ (zweite Reihe, S. 43) die Notiz: daß Kaiser Maximilian im Jahre 1513 von Peter Vischer mehrere Werke zu seinem Grabmal habe gießen lassen. Der Kaiser beauftragte den Nürnbergischen Gesandten Kaspar Nützel, den Künstler zur Eile anzuhalten und bei demselben nach dem Fortgang der Arbeiten zu sehen. Nützel erstattet nun Mitte Juni 1513 dem Kaiser folgenden Bericht: „Daneben hab ich mich auch allspald zu maister Peter Vischer gefügt, vnd bey demselben erfunden, das er gantz genaigt ist vnd des entlichen vorhabenden gemüts ist, in dem angefangen euer kaiserlichen Mayestat werk mit teglicher arbait, sovil dieselbe auch gelegenhait der zeyt ymmer erleyden will fürzufarn vnd der pild ains, darzu er den Form hat ganntz zugericht, in dreyen wochen den nechsten vngeverlich (ungefähr) zu gießen, vngezweifelter zuuersicht, solches werk werd euer kaiserlichen Mayestat zu sonndern gefallen reichen. Darinnen, auch in annder nachuolgenden arbait dieses werks ich kains wegs unnderlassen wurd, gedachten maister Peter mit hochstem ernst zu beiagen.“ . . .

Diese Nachricht war mir um so überraschender als meines Wissens bisher niemand auf die Vermuthung gekommen ist Peter Vischer könne an dem großartigen Denkmal in der Hofkirche zu Innsbruck betheiligt seyn. Die Sache schien mir von solcher Bedeutung, daß ich das Werk an Ort und Stelle gründlich zu untersuchen beschloß. Denn jede Notiz über einen Mann wie Vischer muß der deutschen Kunstgeschichte willkommen sein, zumal es selbst in neuerer Zeit nicht an Versuchen gefehlt hat auch das Wenige was wir von dem herrlichen Meister wissen und kennen zu verdunkeln, und ihn gar nur zum mechanischen Ausführer fremder Gedanken und Formen zu machen. Hier aber handelt es sich zum mindesten von einem Werk, zu welchem er selbst die Form hergerichtet hat, und es muß obendrein ein überlebensgroßes Erzstandbild sein, wenn wir es in der Reihe der zu diesem imposanten Denkmal gehörigen Statuen aufzusuchen haben.

Der Eindruck, den man beim Eintritt in die Hofkirche zu Innsbruck empfängt, ist von einer Pracht und poesievollen Phantastik, wie man ihn in verwandter Weise durch das ganze übrige Deutschland vergeblich suchen würde. Am nächsten kommt dem Innsbrucker Monument das kaum minder prachtvolle, nur nicht so großartige Denkmal der sächsischen Fürsten, und namentlich des Kurfürsten Moriz im Dom zu Freiberg im Erzgebirge. Aber es ist etwas später, bewegt sich mehr in den bereits manierirten Formen der italienischen Kunst, ist überhaupt keine deutsche Arbeit, sondern die Schöpfung italienischer Künstler. Im Uebrigen hat es in der gesammten Anordnung viel Verwandtschaft mit dem Denkmal Kaiser Maximilians; nur ist letzteres auch darin dem Freiberger Monument überlegen, daß es mit der ganzen Kirche nach einem Plan entstanden und in schönster Wechselwirkung mit der umgebenden Architektur ausgeführt ist. Denn die Hofkirche zum heil. Kreuz wurde recht eigentlich nur als geweihtes Gehäuse für das prachtvolle Kenotaph des Kaisers errichtet. Fünf Paar hoher Säulen aus rothem tiroler Marmor tragen die leichten Gewölbe der luftigen Hallenkirche. Die Mitte des Hauptschiffes nimmt der kolossale Marmorsarkophag ein, auf welchem der Kaiser, umgeben von den vier Cardinaltugenden, im

Gebet knieend dargestellt ist. Die Postamente jener Säulen sind in beiden Reihen durch marmorne Sockelbänke verbunden, auf welchen jederseits zwölf eherne Standbilder von Fürsten, Vorfahren und Verwandten Maximilians, je vier in jedem Säulenabstand, sich erheben. Dazu kommen zu beiden Seiten des Choreingangs noch vier ähnliche Gestalten, so daß die Gesammtzahl sich auf 28 gegen acht Fuß hohe Statuen beläuft. Wie eine feierliche Ehrenwache umgeben sie das Grab des ruhmreichen Kaisers, und es macht einen ergreifenden Eindruck, wenn beim Abendgottesdienst, wo aus Kerzenschimmer, Weihrauchduft und hereinbrechendem Zwielicht ein wundersamer Dämmerschein sich webt, diese dunklen Gestalten der Fürsten über den Köpfen der dichtgedrängten Schaar frommer Beter ernst und gewaltig emporragen.

Bei prüfendem Eingehen auf das Einzelne ergiebt sich nun bald „daß die 28 Erzbilder von verschiedenen Händen, auch von sehr ungleichem Werth sind. Was man bis jetzt (1863) urkundlich über die Entstehung ermittelt hat, findet sich im Tirolischen Künstlerlexikon (1830) und in Th. Herbergers Konrad Peutinger, sodann nach diesen und anderen Quellen in Dr. Naglers Monogrammlexikon (München 1858 ff. Bd. I. S. 480 ff.) sorgfältig zusammengestellt. Daraus ergiebt sich, daß der Kaiser, unter Beihilfe des gelehrten Augsburger Stadtschreibers Konrad Peutinger den Plan zu seinem Denkmal selbst entworfen, und durch Peutingers Vermittlung schon seit 1508 in Augsburg die Erzbilder ausführen ließ. Um dieselbe Zeit läßt Maximilian in Antwerpen die prachtvolle Kaiserdalmatica sticken, welche zu seinem Bildniß als Vorlage dienen sollte. In demselben Jahr endlich werden einem Innsbrucker Gießer Steffen Godl zu Mühlau elf „Pilder" zum Denkmal des Kaisers übertragen, ohne daß man erführe ob von diesen sogleich etwas zur Ausführung gekommen ist. In Augsburg freilich wurde, wie es scheint, der Guß der Arbeiten zunächst eifrig gefördert; denn 1509 erhielten der dortige Bildhauer Jörg Muschgat für die Modelle und die Gießer Hans und Laux (Claus?) Zotmann für den Guß durch Peutinger hundert Gulden ausgezahlt; ja im folgenden Jahr wird noch ein dritter Gießer, Lorenz Sartor, in Anspruch genommen. Indeß brachten die Geldbe-

drängnisse des Kaisers manche Störung, so daß Muschgat sogar gezwungen war die Brustbilder Maximilians und Friedrichs von Sachsen zu versetzen, die er erst 1516, nachdem der Rath sie ausgelöst hatte, abliefern konnte.

Schon 1508 lag also ein ausgearbeiteter Plan zum ganzen Denkmal vor, nach welchem man füglich die Ausführung der einzelnen Standbilder an verschiedene Meister vertheilen konnte. Daß aber auch der Plan des Monuments manche Umänderung erfahren haben muß, ehe er festgestellt war, läßt sich vermuthen. Eine Entdeckung, die ich unter bereitwilligem Beistand des Herrn Prof. Ficker auf der Museumsbibliothek zu Innsbruck machte, erhebt dies zur Gewißheit. In einem Folianten, der allerlei schriftliche Tiroliensia enthält, fand ich am Ende eingeheftet ein zusammengefaltetes großes Blatt, welches einen Situationsplan und Entwurf zu dem Monument darstellt. Die Schriftzüge weisen auf die Zeit um 1500, und die ganze Fassung scheint darauf zu deuten, daß wir es hier mit einem ersten Entwurf zu thun haben. Denn statt der 28 Figuren sind 37 angenommen, die aber ausschließlich dem nächsten Verwandschaftskreis des österreichischen Herrscherhauses angehören. In der Ausführung wurde demnach der Umfang beschränkt, der Inhalt aber erfuhr eine Erweiterung, indem man, gewiß nach dem poetischen Sinn des Kaisers, in die Vorzeit hinauf griff, und die Heldengestalten eines Königs Arthur, eines Theodorich, Chlodwig, Theobert und Gottfried von Bouillon hinzufügte.

Merkwürdig ist nun, daß gerade an diesen Standbildern zwei mit der Jahrzahl 1513 bezeichnet sind, König Arthur und Theodorich. Merkwürdig ist ferner, daß dieses Zeichen bei beiden an derselben Stelle sich findet, und zwar, abweichend von allen übrigen, in ganz flachem Relief auf einem kleinen Spruchband, welches sich aus der Oberfläche der Basis erhebt. Merkwürdig ist endlich, daß auch die Form der Basis bei beiden dieselbe einfache Rundplatte ist, um welche man, der Gleichartigkeit mit den übrigen zu Liebe, ein viereckiges reicheres Postament angesetzt hat. Scheint dies alles auf den gleichen Ursprung zu deuten, stimmt auch die Jahrzahl 1513 überraschend mit jener urkundlichen

Notiz bei Baader überein, so würde freilich damit allein so gut wie nichts für Peter Vischer als Schöpfer dieser Werke bewiesen sein. Aber nun kommt der wichtigste Umstand hinzu, der ohne Frage den Ausschlag geben wird: daß nämlich gerade diese beiden Statuen unter den männlichen Standbildern die schönsten und edelsten sind, denen sich etwa in gleicher Linie nur noch die Statue Herzog Leopolds anschließt.

Fragen wir nämlich nach dem Kunstcharakter Peter Vischers, so steht gerade für jene mittlere Zeit seines Schaffens, in welche diese Werke fallen müssen, das berühmte Sebaldusgrab (1508 bis 1519) in erster Reihe. Es bezeichnet den Punkt, wo der Meister, nachdem er alle Härten, alles Kleinliche des zeitüblichen Realismus abgestreift, sich zu vollendeter Lauterkeit der Form, zu freier Schönheit und edelster Lebensfülle durchringt. Die idealen Charakterfiguren der Apostel und des heil. Sebald sind durchpulst von individueller Wahrheit, und dem Selbstporträt des Meisters fehlt bei energischem Betonen einfachster Wirklichkeit doch nicht der Hauch eines großen und schlichten Schönheitsgefühls. Was er nach dieser Seite der geläuterten Lebensauffassung in Kraft und Adel der Erscheinung erreichen könne, bewies er dann später (1525) am Denkmal Albrechts von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Diese einfache Wahrheit und Schönheit, den feinen ritterlichen Schwung des Wesens zeigt nun in unübertrefflichem Grade das Standbild des Königs Arthur. Die schlanke Gestalt ist edel bewegt, als ob sie in gelassenem Schreiten einen Augenblick anhalten wolle. Die Haltung der Arme begleitet ungezwungen in natürlichem Gestus die Bewegung des Ganzen. Die Umrisse sprechen sich selbst durch den Panzer in geschmeidigen Linien aus, und die gesammte Erscheinung verräth bei höchster Anspruchslosigkeit den elastischen Schwung ritterlicher Jugend. Nicht minder groß erweist sich unser Meister im Kleinen. Die springenden, einander neckenden Drachen, mit welchen in Diagonalreihen der Brustpanzer besäet ist, haben allein schon ächten Kunstwerth, so geistvoll sind die Bewegungen, so fein ist die Modellirung, so zart das Relief behandelt. Ebenso lebensvoll sind die kleinen, frei

gearbeiteten Drachengestalten auf den Buckeln des Schwertgehänges und an der phantastisch aufgefaßten Kette des goldenen Vließes, ebenso fein durchgeführt ferner sämmtliche ornamentale Details, namentlich an der Schwertscheide, am Helm und an der Einfassung des Panzerrocks. An keiner von allen übrigen Statuen ist die Modellirung von solcher Zartheit, an keiner ordnet sich, bei so viel Reichthum, das ornamentale Beiwerk der Gesammtwirkung so maßvoll unter. Ich halte nach alledem dieses schöne Werk für eine Schöpfung Peter Vischers, vielleicht dasselbe Bild, von dessen nahe bevorstehender Vollendung Kaspar Nützel im Juni 1513 berichtete.

Das Standbild des großen Theodorich kommt im Geistreichen der Anlage, in origineller Auffassung jenem des Königs Arthur nahe. Auch hier eine jugendlich schlanke Heldengestalt, elastisch auf die Streitaxt gestützt und in eleganter Leichtigkeit der Haltung. Auch die Hände sind, wie bei Arthur, trotz des Panzerhandschuhes, fein gezeichnet und ausdrucksvoll bewegt. Die technische Durchführung ist aber nicht von jener vollendeten Feinheit wie bei Arthur, das Detail zwar ebenfalls sparsam und geistvoll, aber nicht so zart modellirt und ciselirt wie bei jenem. Dennoch weist auch diese Statue auf die Vischer'sche Werkstatt hin, ja eine gewisse Manier, mit welcher der Körper sich in die linke Hüfte wirft und nach rechts stark ausbiegt, erinnert direct an ähnliche Stellungen, die man bei mehreren Apostelfiguren des Sebaldusgrabes antrifft. Nicht unmöglich, daß Peter Vischer selbst damals diese Manier, als einen Nachklang der bewegten Körperhaltung gothischer Statuen, aufgenommen hatte. Den Entwurf des Theodorich möchte ich ihm wohl beimessen, wenngleich die Ausführung vielleicht mehr in die Hände der Werkstatt gelegt war. Dafür spricht auch das Flachbild einer langbärtigen Königsgestalt auf dem Schilde Theodorichs, deren Behandlung wieder an die der Vischer'schen Werkstatt eigenthümliche Weichheit und Feinheit des Reliefstils erinnert.

Von den übrigen Statuen steht die des bei Sempach gefallenen Herzogs Leopold von Oesterreich an Adel der Auffassung und anspruchsloser Schönheit diesen beiden fast gleich. Unter den

3*

Frauengestalten ragt durch allseitige Vollendung die der Tochter Maximilians, der Statthalterin Margaretha, hervor. Sollte Peter Vischer noch weiter bei der Ausführung des Monuments betheiligt gewesen sein, so würden diese Werke unter allen übrigen den nächsten Anspruch darauf haben, Kinder seines Geistes zu sein. Allein mit bloßen Vermuthungen ist hier nichts gethan. Eine umfassendere Durchforschung der Archive thut vor allen Dingen noth; zunächst in Innsbruck, dann aber auch in Nürnberg. Der Zweck dieser Zeilen ist, zu einer solchen Untersuchung anzuregen. Die Bedeutung des Gegenstandes läßt mich hoffen, daß mein Wunsch nicht unerhört verhallen werde. Die Geschichte des Maximilians-Monuments liegt ohnehin noch sehr im Dunkel. Nicht bloß die archivalischen Nachrichten darüber sind lückenhaft, es fehlt bis jetzt auch gänzlich an einer genauen Darlegung des stilistischen Charakters der einzelnen Standbilder. Ich behalte mir für eine andere Gelegenheit vor, eine solche zu veröffentlichen. Für diesmal nur noch ein Wort über die kunstgeschichtliche Bedeutung des Ganzen.

Wie das Maximilians-Denkmal einzig dasteht an Großartigkeit des Entwurfs und Reichthum der Ausführung, habe ich schon hervorgehoben. Aber es verdient auch als letzte Gesammtleistung des selbständigen deutschen Kunstgeistes einen Ehrenplatz. Der Grundzug der nordischen Kunstauffassung ist bekanntlich die treue Schilderung individuellen Lebens. Im 15. Jahrhundert ist dieser Zug des germanischen Geistes so mächtig, daß er von Flandern aus die ganze Kunstwelt wie im Sturm erobert, und selbst die italienische Kunst zum guten Theil mit sich fortreißt. Um den Beginn des 16. Jahrhunderts tritt aber Italien wieder leitend an die Spitze. Durch die realistische Schule der individuellen Auffassung gekräftigt, erhebt die italienische Kunst das dem Süden eigene Streben nach einem allgemein gültigen Schönen zur Vollendung. Bald bringt dieser neue Geist als herrschendes Gesetz nach dem Norden und bereitet der selbständig empfundenen, eigenartigen deutschen Kunst den Untergang. Nur eine kurze Zeit hindurch, von 1510 etwa bis 1530, wird durch Meister wie Peter Vischer, Hans Holbein und mit besonderer Energie durch

Albrecht Dürer die volle Ursprünglichkeit deutscher Empfindung festgehalten und durch einen Tropfen südlichen Schönheitsgefühls geadelt und geläutert. Das ist die classische Epoche unserer nationalen Kunst. Als eines der umfangreichsten und werthvollsten Werke dieser Zeit haben wir das Maximilians-Denkmal aufzufassen. Wohl bricht auch hier in einigen der späteren Standbilder der Uebergang in theatralischen Manierismus herein; am kenntlichsten in der Gestalt Rudolfs IV., Grafen von Habsburg. Wohl verrathen die Statuen der vier Tugenden auf dem Sarkophag den Geist italienischer Kunst, und diese möchte ich daher am ersten dem Lodovico Scalza, genannt del Duca, zuschreiben, der hier thätig gewesen sein soll. Aber die große Mehrzahl der Arbeiten, so verschieden immer an künstlerischem Gehalt, ist doch noch erfüllt von der schlichten Naivetät der guten Zeit. Vor Allem kann ich unmöglich glauben — und ich stimme auch darin dem Dr. Nagler bei — daß die edle Statue Maximilians mit dem rührenden Ausdruck innigen Gottvertrauens das Werk eines Italieners, und zwar erst vom Jahr 1582 sei. Wurde doch die Dalmatica dazu schon 1508 bestellt. Sollte man wirklich mit der Ausführung der Statue so lange gezögert haben? Am liebsten möchte ich das Modell dazu dem Jörg Muschgat von Augsburg zusprechen, der ja 1516 eine Büste des Kaisers gearbeitet hatte, welche man vielleicht für die Statue zu Hülfe nahm. Aber auch das ist nur Vermuthung. Irgend eine Monogrammspur habe ich, trotz genauer in nächster Nähe mit Hülfe einer Leiter vorgenommenen Untersuchung, nicht entdecken können. Also auch hierfür thut archivalische Forschung noth.*)

Nun aber zum Schluß Ehre dem Kaiser Max, der die erste Idee zu diesem großen Werk gefaßt; der durch die Triumphpforte, den Siegeswagen, den Weißkunig und Theuerdank der Kunst seiner Zeit eine Fülle von Aufgaben gestellt und sie in wahrhaft hochsinniger Weise gepflegt hat. Zwar zielen alle diese

*) Alle diese Fragen und Zweifel sind seitdem durch D. von Schönherr's erschöpfende und schöne Geschichte des Grabmals (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XI. Band, Wien 1890) beantwortet und gelöst worden.

Werke auf die Selbstverherrlichung des Kaisers hin; zwar ist ihnen dadurch ein überwiegend allegorisch-phantastischer Charakter aufgeprägt, wie er eben dem Geist jener Epoche geläufig war. Aber aus dem Banne seiner Zeit vermag selten selbst der freieste Mensch zu entrinnen, und genug hat immer der vollbracht, der „seiner Zeit genug gethan.“ Solche deutsche Fürsten, welche mit warmem Herzensinteresse das Leben der Kunst gefördert haben, sind zu allen Zeiten seltene Ausnahmen gewesen. Was den Trieb nach Selbstverherrlichung betrifft, so liegt er dem Fürstenthum von Natur im Blute. Aber nicht alle fühlen das Bedürfniß, sich durch edle Werke zu verherrlichen, und die Unvergänglichkeit des eigenen Namens an die unsterblichen Schöpfungen der Kunst zu knüpfen.

Prachtrüstungen französischer Könige, in Deutschland von deutschen Künstlern ausgeführt.

Je mehr die neuere Zeit aus Archiven und Kunstsammlungen an Material zu Tage fördert, desto glänzender erhebt sich vor unsern Augen das Culturbild einer Epoche, über deren Erzeugnisse wir noch lange nicht eine erschöpfende Uebersicht gewonnen haben. Ich meine die erste Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die freilich in Italien mit solcher Herrlichkeit künstlerischer Schöpferkraft auftritt, daß daneben alle andern Länder zu erbleichen scheinen. Und doch wächst die deutsche Kunst jener Periode immer reicher und vielseitiger vor uns auf, und von Zeit zu Zeit werden Namen bisher unbekannter Meister aus staubigen Archiven an's Licht gezogen, werden Schöpfungen höchsten Werthes aus vergessenen Winkeln hervorgeholt, die mit einem Mal über seither unscheinbare Gegenden einen kunsthistorischen Glanz ausbreiten. Wenn unsere Nation nun auch von schwer wiegenden politischen Fragen auf's tiefste bewegt wird, so daß friedliche Forschungen ihr augenblicklich ferner denn je zu liegen scheinen, so darf doch einer der reichsten Funde, den in neuerer Zeit München erlebt hat, wohl die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Anspruch nehmen.

Es gehört mehr als bloßes Glück dazu solche Funde zu machen: es bedarf der Einsicht, der liebevollen Hingebung eines echten Forschers. Aber es thut auch noth, daß solch ein Forscher

die richtige Stelle einnimmt, und daß man sich überall entschließt die Verwaltung der Sammlungen nicht nach Gunst, sondern nach Verdienst zu übertragen. Der Fall, von welchem ich sprechen will, beweist aufs Schlagendste, welchen Vortheil die Kunst und die Wissenschaft von einer richtigen Besetzung solcher Stellen zu erwarten hat. Alle wahren Kunstfreunde waren erfreut als vor Jahr und Tag die Aufsicht über das königl. Kupferstichcabinet zu München in die Obhut eines Mannes kam, welcher durch seine gediegenen Arbeiten sich einen weit über die Grenzen Deutschlands hinausreichenden Ruf erworben hat. Es war zu erwarten, daß Dr. von Hefner-Alteneck für Ordnung, Aufstellung und Benützung der werthvollen Sammlung alles das leisten werde, was er seitdem zu Jedermanns Genugthuung geleistet hat. Daß er aber in einem Wust beiseite gelegten Materials, welches nie von der Hand eines Kenners berührt worden sein mag, einen Fund von 170 Stücken prachtvoller Originalentwürfe zu Rüstungen thun würde, die zum Schönsten gehören, was je in dieser Art geschaffen worden, das hätte mitten im kunsterfüllten München wohl niemand vermuthet. Ich vermag der Freude über diese unvergleichlichen Zeichnungen, deren Betrachtung einen Quell des reichsten Genusses eröffnet, keinen bessern Ausdruck zu geben, als indem ich den kunstsinnigen Lesern eine Vorstellung von der Bedeutung dieses Fundes zu vermitteln suche.

Die Entwürfe waren für Rüstungen von Mann und Roß bestimmt, und es müssen ursprünglich die Zeichnungen zu *mindestens fünfzehn vollständigen Prachtrüstungen* gewesen sein, von denen jedoch so viele einzelne Stücke abhanden gekommen sind, daß keine mehr in ganzer Vollständigkeit vorliegt. Sämmtliche Zeichnungen sind als Schablonen für die Harnischarbeiter, die „Plattner", wie sie damals hießen, angefertigt, genau in der Größe zugeschnitten wie der Waffenschmied sie brauchte, um sie auf die Metallstücke zu legen. Manche sind in einem Zustand, der deutlich ankündigt, daß sie als Vorlagen bei der Ausführung auch wirklich gedient haben. Der Sitte jener Zeit entsprechend, die alle Dinge des gewöhnlichen Lebens durch künstlerisches Gepräge zu adeln liebte, enthalten diese Blätter eine unabsehbare

Fülle der graciösesten Arabesken, mit Laubwerk, phantastischen Masken und Ungeheuern, mit Thierfigürchen und menschlichen Gestalten, mit Scenen aus der Mythologie, Darstellungen von Kämpfen und andern geschichtlichen Momenten, endlich mit jenem der Renaissancezeit eigenthümlichen verschränkten Rahmen- und Riemenwerk, das sich mit Emblemen, Devisen und Wappen aller Art zum reizendsten Spiel der Phantasie erweitert. Die ganze üppige Lebenslust jener Zeit mit ihrer übermüthigen Laune und ihrer graciösen Zierlichkeit quillt in zauberhafter Fülle und Frische aus diesen entzückenden Schöpfungen. An der Vorderlehne eines Sattels sieht man ein Gefecht von Reitern und Fußvolk in antikem Kostüm, wo die Kühnheit der Bewegungen mit der Gewandtheit in der Ausfüllung des gegebenen Raums wetteifert. Die Rücklehne zeigt zwischen prächtigen Arabesken neckische Kobolde, seltsame Fabelwesen aller Art und übermüthig scherzende Genien. Aus den Ranken quillt ein phantastisches Leben hervor, das sich gleichsam vor den Blicken des Beschauers proteusartig verwandelt. Ein anderes Mal schießen die Wunderwesen der antiken und der nordischen Sagen aus dem Blumengewinde empor, und je länger das gefesselte Auge hinschaut, desto mehr Gestalten entwirren sich aus dem kunstvollen Geflecht, das jeden Augenblick ein neues Leben zu gewinnen scheint. Unvergleichlich schön ist aber die Rankenbewegung dazu benutzt das neckische oder sehnsüchtige Suchen und Meiden, feindliches oder friedliches Haschen und Fliehen, Anstürmen und Ausweichen herrlich gestalteter Körper vorzuführen. Oder man sieht gewaltige Reiter hoch über einen Gefallenen dahinsprengen, wo dann die Kühnheit der Verkürzungen, die geniale Leichtigkeit der Zeichnung wahrhaft eines Michel Angelo würdig erscheint. Auf einem sehr schönen Helm nimmt ein zierlich eingerahmtes Bild mit der Geburt Aphroditens den Mittelpunkt ein, der von anderen Figuren und Gruppen in mannigfach reizenden Stellungen umkränzt wird. Doch ich fände kein Ende, wollte ich nur das Schönste und Originellste dieser Erfindungen kurz andeuten; und was wollen solche dürftige Andeutungen gegenüber der zauberhaften Gewalt der Schönheit, die in diesen Linien lebt!

Sämmtliche Zeichnungen waren als Vorbilder für jene erhabenen Arbeiten angefertigt, mit welchen man in reichster Ciselirung die Rüstungen zu schmücken liebte, deren Gründe oder einzelne Bildwerke mit Gold ausgeschlagen wurden. Meistens sind sie mit der Feder in geistreicher Keckheit des Strichs gezeichnet und leicht ausgetuscht. Wenige sind mit Rothstein entworfen; einige blos mit Bleistift angedeutet, und diese gehören mit zu den vorzüglichsten der ganzen Folge. Mehrmals sieht man für denselben Gegenstand verschiedene Entwürfe, die dann also nach Belieben entweder des Bestellers oder auch des ausführenden Künstlers ausgewählt werden konnten. Alles das spricht dafür, daß wir es hier — was ohnehin dem kundigen Auge auf den ersten Blick unzweifelhaft sein wird — nicht etwa mit Copien, sondern mit Originalentwürfen von deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts zu thun haben.

Die Frage, für wen diese Prachtrüstungen bestimmt waren, drängt sich zunächst in den Vordergrund. Glücklicherweise giebt eine Anzahl von Namenszügen, Emblemen und Wappen auf vielen dieser Zeichnungen uns eine unzweideutige Antwort. Es befindet sich nämlich unter der Reihenfolge die flüchtige und geistreiche Skizze einer überreichen Pferderüstung, welche nach dem Lilienwappen und dem gekrönten F für niemand Geringeren als König Franz I. von Frankreich angefertigt war. Beiläufig geht daraus hervor, daß für jede Rüstung ein ähnliches größeres Blatt vorhanden gewesen sein muß, um eine Vorstellung von der Gesammtwirkung des Ganzen zu geben. Der Namenszug Franz' I. kehrt dann auf vielen Zeichnungen wieder, während andere den Namenszug Heinrichs II. sammt den Lilien von Frankreich und den bekannten Emblemen der Diana von Poitiers zeigen. Wie man weiß, sind die letzteren die unvermeidlichen, aber auch unverkennbaren Stempel, welche Heinrich allen für ihn ausgeführten Gebäuden, Mobilien, Geräthen, Waffen und Rüstungen aufprägen ließ. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, daß eine Anzahl der Münchener Zeichnungen die Entwürfe zu Prachtrüstungen für jene beiden französischen Könige enthalten.

Dies ist eine Thatsache, welche für die Ehre der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts öffentlich festgestellt werden muß. Denn wenn wir gern zugeben, daß auch in Frankreich wie in Italien damals solche Werke geschaffen wurden, so stellt sich nunmehr doch heraus, daß von etlichen der schönsten in den Rüstkammern Europas angestaunten Rüstungen Deutschland die Heimath ist. Wir wissen, daß in Augsburg damals weitberühmte Waffenschmiede lebten. Die Namen von Augsburger Waffenschmieden kommen auf Prachtrüstungen vor, welche sich jetzt im Waffenmuseum zu Madrid befinden. Ebenso gab es in München tüchtige Künstler dieses Faches, wie denn das in der Ambraser Sammlung befindliche Prachtschwert Karls V. von Ambrosius Gammlich, einem Münchener Goldschmied, mit Gold und Silber eingelegt wurde. Was Nürnberg auch auf diesem Felde leistete, ist allbekannt.

Ein dritter Ort für diese Arbeiten, den wir erst neuerdings durch Schönherrs verdienstvolle Forschungen kennen gelernt haben, ist Innsbruck. Aus dem Schatz der dortigen Archive hat Schönherr die überraschende Thatsache ermittelt, daß Jörg Seusenhofer, Ferdinand's I. „Wappen- und Harnaschmeister in Innsbruck,“ von seinem Herrn den Auftrag erhielt, einen Harnisch zu machen, den dieser „dem alten Kunig von Frankreich,“ d. h. Franz I. zum Geschenk machen wollte. Es scheint indeß, daß das Geschenk nicht abgeschickt wurde, und daß jener Harnisch Franz' I., welchen Napoleon I. aus der Ambraser Sammlung fortnehmen und nach Paris bringen ließ, wo er ihn in einer feierlichen Sitzung mit Gepränge empfing, der von Seusenhofer angefertigte ist. Dagegen wurden von demselben Meister zwei Harnische für die Söhne des Königs Franz gearbeitet. Bei diesen sollte der Grund der Zeichnungen vergoldet werden; da aber die Zeit zur Uebergabe drängte, so begnügte man sich damit, den Grund schwarz einzulassen. Noch fünf oder sechs andere Harnische machte Seusenhofer für Frankreich; ebenso arbeitete er für die Könige von England und von Portugal.

So treffen in überraschender Weise von verschiedenen Seiten die Anzeichen zusammen, welche diesen Zweig der deutschen Kunst-

fertigkeit in das hellste Licht setzen. Denn daß die Münchener Zeichnungen nur von deutschen Künstlern herrühren, daß sie in Deutschland für jene Waffenschmiede gefertigt worden sind, deren Ruhm großentheils auf der Schönheit dieser Erfindungen beruhen mußte, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Es fragt sich nur, welchen Künstlern man dieselben zuzuschreiben hat. Von gelehrten mir befreundeten Männern sind die Namen verschiedener im 16. Jahrhundert in München thätiger Künstler, in erster Linie der des Christoph Schwarz ausgesprochen worden. Ich muß gestehen, daß ich dieser Vermuthung vorderhand nicht beizutreten vermag, weil der Charakter der angedeuteten Künstlergruppe mir weit mehr dem gegen Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts herrschenden Stile zu entsprechen scheint, während die fraglichen Zeichnungen schwerlich später als um 1547 entstanden sein werden. Jenes Jahr bezeichnet bekanntlich den Tod Franz' I. und den Regierungsantritt seines Sohnes. Aber auch aus Gründen des Stils vermag ich die Mehrzahl dieser Zeichnungen nicht später zu setzen. Doch muß dabei wohl unterschieden werden. Eine Gruppe jener Darstellungen, welche sich in übertriebener, wenngleich meisterlicher Anwendung der in der späteren Renaissance so beliebten Riemen- und Rahmenspielereien gefällt, mag leicht der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören; aber die Mehrzahl der Zeichnungen athmet in der geistvollen Arabeske, den herrlich stylisirten Ranken, den eleganten Figuren und der sprühenden Frische der Erfindung so sehr den Geist der goldenen Zeit der Renaissance, daß sie schwerlich weit nach 1550, wahrscheinlich früher, zu setzen sind. Auch unter diesen lassen freilich verschiedene Hände sich wohl unterscheiden. So begegnet man einem Künstler, dessen Figuren durch etwas schwächliche Beine sich bemerklich machen, und dessen Art der Zeichnung allerdings am meisten der flotten Manier des Christoph Schwarz sich nähert. Der vorzüglichste unter diesen Meistern dagegen besitzt eine Kühnheit, geistreiche Lebendigkeit und Schönheit in Erfindung der Zeichnung, daß man in ihm einen der herrlichsten Meister deutscher Kunst verehren muß.

Es wäre wünschenswerth, wenn man diesem vorzüglichen

Künstler näher auf die Spur kommen könnte. Zunächst werden Forschungen in den Münchener Archiven wohl unerläßlich sein. Bedenken wir was Baader für Nürnberg, neuerdings dann in ungeahnter Fülle Schönherr für Innsbruck an kunstgeschichtlichen Thatsachen Bedeutendes ermittelt hat, so sollte dies genug Anlaß sein, auch in München dieselben, wenngleich staubigen, so doch höchst lohnenden Pfade zu beschreiten. Sodann wäre es wichtig festzustellen, welche Harnische in den berühmten Sammlungen zu Paris, Wien und Madrid nach den Münchener Entwürfen gefertigt worden sind. Zu diesem Ende wird die Photographie die besten Dienste leisten; denn sie wird nicht allein diese Zeichnungen zum höchsten Genuß der Künstler und Kunstfreunde allgemein zugänglich machen, sondern auch das Mittel zu einer genauen Vergleichung bieten. Herr v. Hefner-Alteneck hat bereits mehrere Blätter photographiren lassen, die er hoffentlich bald zu einer umfassenden Veröffentlichung dieses herrlichen Fundes vervollständigen wird.*) Dann wird es auch leichter sein, den Urhebern allmählich durch Vergleichung näher zu kommen. Noch mancher ausgezeichnete Künstler harrt im Dunkel der Archive seiner Erlösung, und manches unbekannte Werk wird damit seinen wahren Namen erhalten.

Für den Berichterstatter sind diese jüngsten combinirten Entdeckungen in München und Innsbruck eine ganz besondere Genugthuung. Nachdem er den Lesern der Allg. Ztg. vor Jahr und Tag (1863, Nr. 107 und 127 Beilage) seine Vermuthung dargelegt hat, daß kein anderer als Peter Vischer die Statuen Arthurs und Theodorichs zu Innsbruck geschaffen habe, kommt in den jüngsten Tagen Herr Anton Ritter v. Perger in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission gegen meinen Aufsatz mit der Behauptung hervor, daß jene Statuen „wohl burgundischen, schwerlich aber deutschen Ursprungs" seien. Der Hauptgrund, worauf er diese Ansicht stützt, ist der, daß die Rüstungen der Gestalten „im Geschmack der französich-belgischen Waffenschmiede" gearbeitet seien. Fast in demselben Augenblick machen die

*) Ist seitdem in ausgiebigster Weise erfolgt. (Neue Ausgabe: Frankfurt a/M. H. Keller.)

Entdeckungen in München und in Innsbruck es unzweifelhaft, daß eine Anzahl der reichsten und schönsten jener bewunderten französischen Rüstungen von — deutschen Künstlern gearbeitet wurde.

Wollen wir nun endlich aufhören alles Schönste aus jener Blüthezeit der Kunst blindlings den Fremden zuzuschreiben? Wollen wir nicht endlich anfangen an die Herrlichkeit unserer eigenen, großentheils noch namenlosen Meister wenigstens zu glauben?

Joseph Kellers Stich der Sixtinischen Madonna.

Nach zwölfjähriger Arbeit hat Professor Joseph Keller in Düsseldorf seinen Stich nach der Sixtinischen Madonna vollendet und die ersten Abdrucksgattungen kürzlich (1871) ausgeben lassen, während die Drucke mit der Schrift auf chinesischem und auf weißem Papier demnächst erscheinen sollen. Es ist eine wahre Erquickung in unserer Zeit des Mechanismus und Materialismus immer doch noch einzelne künstlerische Leistungen der höchsten idealen Richtung entstehen zu sehen. Seit Jahren wendet sich in gesteigertem Maße das Interesse den photographischen Reproductionen der Kunstwerke zu. Der rastlosen Thätigkeit der Photographie verdanken wir nicht bloß eine außerordentliche Erweiterung und Bereicherung der Hülfsmittel für vergleichende wissenschaftliche Studien, sondern auch eine Popularisirung des Kunstgenusses, wie sie mit anderen Hülfsmitteln niemals zu erreichen gewesen wäre. Angesichts dieser Verhältnisse gehört mehr als je die Hingebung eines echten Künstlers dazu, große Werke des Grabstichels zu unternehmen, zumal da in Deutschland die Regierungen bei Weitem nicht in dem Maße wie sie sollten die Thätigkeit des Kupferstechers unterstützen. Kein Wunder daher, wenn unseren Stechern der Muth entsinkt, und sie kaum mehr wagen, ein bedeutendes Stück ihres Lebens an die Vollendung großer Monumentalwerke zu setzen. Joseph Keller gehört zu

diesen Wenigen, die ihre ganze Kraft an das Höchste wagen. Schon in seinem Stich nach Rafaels Fresco in San Severo zu Perugia gab er ein Werk von hervorragender Bedeutung, obgleich die Behandlung noch etwas von der Strenge des Cartonstichs zeigt, wie das Original aus Rafaels jugendlicher Zeit es am ersten gestattete. Einen höheren Flug nahm der nachbildende Künstler in dem großen Stiche nach Rafaels Disputa, in welchem er jenes Meisterwerk, das Rafaels höchste Entwickelungsepoche einleitet, unübertrefflich wahr und schön wiedergab. Mit Freuden erinnern wir uns des Triumphes, welchen die deutsche Grabstichelkunst mit diesem herrlichen Blatt auf der Weltausstellung des Jahres 1867 davon trug, wo dasselbe mit Recht unter den höchsten Leistungen des Kupferstichs eine der ersten Stellen einnahm und mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnet wurde. Der zart organisirte Körper des Meisters hätte nach solcher Riesenarbeit wohl längerer Ruhe bedurft, aber ein heiliges Feuer trieb ihn sogleich zum Beginn einer neuen Arbeit, die in manchem Betracht an Größe und Schwierigkeit die vorhergehende noch zu überbieten schien.

Als sich die Kunde verbreitete, daß Keller damit umgehe, einen neuen Stich nach der Sixtinischen Madonna zu schaffen, wollte es Manchem scheinen, als ob dieses Unternehmen nach dem weltbekannten meisterhaften Müller'schen Stich nicht ohne Bedenken wäre, und manche hätten deshalb vielleicht die Wahl eines anderen Gegenstandes gewünscht. Jetzt liegt nach jahrelangem Mühen Kellers großes Blatt vollendet vor uns, wir haben es mit einem vorzüglichen Abdruck des Müller'schen Stiches verglichen, und so herrlich auch jetzt noch die Wirkung des letzteren bleibt, eine unbefangene Würdigung muß doch zugestehen, daß Keller seinen Vorgänger in manchen Punkten übertroffen hat. Bei Müller tritt der Kupferstecher als solcher in glänzender Selbstherrlichkeit und in einer kaum zu übertreffenden Virtuosität der Technik auf. Seine kraftvollen, dabei jeder feinen Nüance fähigen Strichlagen sind mit kühner sicherer Hand gezogen, und an Kraft einer glanzvollen Wirkung sucht sein großes Blatt noch immer seines Gleichen. Auch in der Auffassung des Rafaelischen Stils, selbst

in der Wiedergabe der Köpfe, hat er eine für jene Zeit bewundernswerthe Treue erreicht. Bei Keller ist keine geringere Meisterschaft der technischen Behandlung, aber der Kupferstecher ordnet sich mit seiner Virtuosität dem künstlerischen Gedanken des Werkes freiwillig unter; man merkt weniger den Kupferstecher als das Original, und besonders tritt der Metallglanz, den der Müller'sche Stich uns als eine Erinnerung an das Material nicht vorenthält, bei ihm vollständig zurück, und zwar zu Gunsten einer Behandlung, welche das Duftige des Rafael'schen Bildes in einer geradezu unübertrefflichen Weise vor uns hin zaubert.

Darin nämlich liegt für die Kunst des Kupferstechers bei Rafaels Sixtinischer Madonna eine besondere Schwierigkeit, daß dieses Gemälde, wie kein anderes des großen Meisters, als unmittelbare Inspiration hingeworfen ist. Hat man doch keine vorbereitenden Studien und Skizzen dazu entdecken können, während Rafael für alle andern Werke zahlreiche Studien hinterlassen hat. Selbst gewisse Pentimenti in dem Bilde weisen auf die Unmittelbarkeit der Conception und der Ausführung hin. Daher erscheint das Ganze wie hingehaucht, und die flüssig leicht aufgetragene Farbe läßt sogar die Leinwand durchschimmern. Daher dieses Aetherische der Gestalten, die von Licht umflossen selbst wie aus farbigem Licht gewoben erscheinen. In keinem seiner anderen größeren Bilder hat Rafael diese Weichheit und Harmonie des Tons, diese zarte coloristische Stimmung erreicht. Keine Frage, daß Müller diese milde Harmonie durch effectvolle Gegensätze zu Gunsten einer brillanten Wirkung aufgehoben hat. Man kann dies in allen Theilen des Stiches nachweisen. Auffallend z. B. ist das Streiflicht, welches er über die linke Hand der Madonna fallen und sich bis auf den Fuß des Kindes verbreiten läßt, während Keller davon nichts hat und alle diese Theile nach dem Vorgange des Originals bescheiden unterordnet. Ebenso verhält es sich mit den beiden zuschauenden Engelknaben, die bei Müller so effectvoll in's Licht gesetzt sind, daß sie etwas zu sehr den Blick des Beschauers auf sich ziehen, während Keller auch hier das Gesetz künstlerischer Unterordnung zur Geltung bringt; ebenso mit den lichten Wolken, auf welchen die Madonna

heranschwebt. Man hat sie in dem Müller'schen Stiche schon meisterhaft gefunden, aber gegen die duftige Weichheit bei Keller erscheinen sie uns jetzt fast hart und blendend.

Diese Vergleichung ließe sich durch alle Theile des großen Werkes verfolgen, und überall würde man zu demselben Ergebniß gelangen. Ich begnüge mich indeß, hier noch einmal zusammenzufassen: daß Müller überall die zarten Andeutungen Rafaels zu Gunsten einer brillanten Wirkung im Sinne des Kupferstechers gesteigert und dadurch eine Summe von Einzeleffecten erreicht hat, die seinem Blatte mit Recht den Ruf eines der bewundernswürdigsten Werke des Grabstichels verschafft haben.

Keller hat nach einem höheren Ruhm gestrebt und, wenn irgendwo, sich hier als ein großer Künstler bewährt, der in der Reproduction nicht seine eigene Technik zum Gegenstande des Staunens machen will, sondern alle die reichen Hülfsmittel seiner Kunst dem einen Ziel dienstbar macht, das große Meisterwerk so rein und treu wie möglich wiederzugeben. Das ist ihm zunächst schon in der gesammten coloristischen Erscheinung vollkommen gelungen. Mit dem feinsten Verständniß hat er den Werth der einzelnen Töne, der Farbenmassen, der Licht- und Schattenpartieen ganz so wiedergegeben, wie sie in dem Original vorhanden sind. Es ist interessant im Einzelnen zu verfolgen, durch welche Mittel er dies erreicht hat. So bringt er z. B. in den einzelnen Taillen leichtere Striche und Punkte an, um dadurch den duftigen Schmelz des Bildes zu erreichen. Für die Fleischpartieen namentlich bietet er die mannichfaltigsten technischen Mittel seiner Kunst auf, um ihnen die höchste Zartheit zu verleihen. Man vergleiche den Kopf der hl. Barbara auf beiden Stichen, und man wird erkennen, wie viel höher an echt Rafaelischer Zartheit und Anmuth die Auffassung Kellers ist. So machen auch die großen Massen des Gewandes der Madonna und die Vorhänge, von denen der zur Linken außerdem bei Keller richtiger gezeichnet ist, genau den milden farbigen Eindruck, den das Original zeigt. Dadurch ferner, daß Keller sein Blatt erheblich größer anlegte als das Müller'sche, wurde es ihm möglich, mit der größten Sorgfalt allen Einzelheiten des wunderbaren Werkes bis in's Kleinste

gerecht zu werden, und eine so absolute Treue in der Wiedergabe zu bewähren, wie sie bei keinem seiner Vorgänger anzutreffen ist. Allerdings wollen wir nicht verkennen, daß der spätere Meister darin immer viel vor den früheren voraus hat, und daß die bedeutend vertiefte Auffassung der Kunstwerke, deren wir uns heut in Folge der gesammten Entwickelung der Kunstwissenschaft erfreuen, dem heutigen Stecher ebenfalls zur Förderung gereicht. Aber man muß auch sogleich hinzufügen, daß der Künstler die höchsten Anforderungen, welche unser heutiger Standpunkt, an die Auffassung und Wiedergabe eines Rafaelischen Meisterwerkes stellt, in einer Weise erfüllt hat, welche nicht dem leisesten Wunsche mehr Raum läßt.

Haben wir dies für das Technische und Materielle schon dargethan, so ist es in nicht minderem Maße für das Geistige anzuerkennen. Während der heil. Sixtus auf dem Müller'schen Stich mit gespannter Aufmerksamkeit zur Madonna hinaufschaut, ist es Keller gelungen, in seine Züge jenen Ausdruck ehrfurchtsvoller Andacht zu legen, den das Original zeigt. Während der liebliche Kopf der heil. Barbara bei Müller in einer Weise wiedergegeben ist, welche, namentlich in der Bildung der Nase und des Mundes, einen Anflug von jener französischen Grazie verräth, die von Correggio aus die ganze Kunst der Zopfzeit bis in den Anfang unseres Jahrhunderts beherrschte, erreicht Keller in diesem köstlichen Kopfe die volle Reinheit der Empfindung Rafaels. Endlich im Kopfe der Madonna und des wunderbaren Christusknaben kommt er ebenso durch das tiefste Versenken in den Geist seines Vorbildes den Intentionen desselben so nahe, wie vor ihm kein anderer, und giebt jene Vermählung von göttlicher Größe und Majestät mit holdseliger Anmuth, wie sie in solcher Vollendung kein zweites Mal im Bereiche der gesammten Kunstentwickelung vorhanden ist. So gelang es dem nachbildenden Meister durch völlige Entäußerung des eigenen Ich, durch inniges Hingeben an die Seelenschönheit des Rafaelischen Bildes, ein Werk zu schaffen das fortan unter den höchsten Leistungen des Grabstichels aller Zeiten eine der ersten Stellen behaupten wird. Der nachbildende Künstler hat sich darin ebenso sehr übertroffen wie es Rafael selbst gethan.

Louis Jacobys Stich der „Schule von Athen".

Nach sechzehnjähriger Arbeit hat Jacoby seinen großen Stich nach Rafaels Schule von Athen vollendet und damit ein Werk geschaffen, das nicht blos unter den Grabstichelschöpfungen unserer Zeit einen hervorragenden Platz einnimmt, sondern überhaupt unter allen Hervorbringungen dieser edlen Kunst zu den bedeutendsten zählt. Wenn wir den trefflichen Künstler beglückwünschen, daß er diese ungeheure Arbeit nach Jahre langem Mühen vollendet hat, so wollen wir zugleich nicht unterlassen, dem stolzen Gefühl darüber Ausdruck zu geben, daß es deutsche Künstlerkraft ist, der dieses große Werk gelang, wie es vor gerade fünfundzwanzig Jahren ja auch Deutschland war, welches den schönen Stich Kellers nach Rafaels Disputa entstehen sah. Der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien aber gereicht es zum Ruhm, Jacobys Meisterwerk gefördert zu haben und nun zur Ausgabe zu bringen; ein neuer Beweis von dem hohen Sinn, in welchem dieser Verein die edelste aller reproducirenden Künste zu pflegen weiß.

Als Rafael in den Stanzen des Vaticans im Auftrage Julius' II. seine großen Schöpfungen begann, galt es zunächst die Anschauungen jener glänzenden Epoche der Renaissance von den geistigen Mächten des Lebens zur bildnerischen Erscheinung zu bringen. Die „vier Facultäten" waren es gleichsam, denen der

erste dieser Säle gewidmet wurde. Die Theologie fand in der Disputa, die Poesie im Parnaß, die Philosophie in der Schule von Athen ihre Verherrlichung, während die Jurisprudenz in eine allegorische und zwei historische Darstellungen zerlegt wurde. In allen diesen Werken erscheint Rafael auf der Höhe der Schöpferkraft; noch umspielt seine Gestalten der feine Hauch jugendlicher Empfindung, aber schon durchdringen sie sich mit männlicher Kraft der Form und gedankenvoller Tiefe. In höchster Genialität der Composition nimmt wohl die Schule von Athen den ersten Rang ein.

Während in der Disputa das Gefühl christlicher Demuth und Hingebung die Gestalten beseelt, tritt hier ein neues Geschlecht vor uns hin, in der Selbstherrlichkeit der Antike seine Schönheit entfaltend. Es ist der Geist des Humanismus in seiner höchsten Vollendung, der diesen unvergleichlichen Verein edler Menschengestalten durchdringt und jeden Einzelnen zum Träger der höchsten Lebensherrlichkeit macht, die jenes kurze goldene Zeitalter der modernen Cultur wunderbar verklärt. Um dieser Welt charaktervoller Schönheit eine ebenbürtige Stätte zu bereiten, entfaltet der Meister vor uns jene hohen Bogenhallen mit ihrem lichtdurchflossenen Kuppelraum, aus welchen uns der Geist Bramante'scher Kunst anweht. Das höchste Raumideal der Renaissancezeit offenbart sich in diesen herrlichen Hallen, die der Genius des Humanismus erfüllt, und die eine unvergleichliche Kunst ganz im Sinne der Antike mit edlen plastischen Gebilden geschmückt hat.

In diese wundervollen Hallen verlegt nun Rafael die Versammlung der erlauchtesten Geister des klassischen Alterthums, in deren Gestalten mit ihren freien Gruppirungen sich die Anschauungen jener Zeit von der antiken Philosophie zu festen Formen verdichtet haben. Man wird über Einzelnes immer noch streiten können, aber im Wesentlichen ist so viel klar, daß im Mittelpunkt des Raumes die beiden Hauptpfeiler der antiken Weltweisheit, Plato und Aristoteles, das Ganze beherrschen. An sie schließen sich zu beiden Seiten mit reich abgestuftem Ausdruck hingebender Aufmerksamkeit jene Gruppen von Jünglingen, Männern und Greisen, in denen sich der unmittelbare Eindruck der von den

beiden Meistern geführten Disputation spiegelt. In den weiter rechts befindlichen Gruppen haben wir wohl die Physiker, in denen zur Linken, wo der unverkennbare Charakterkopf des Sokrates und der jugendschöne Alkibiades uns auffallen, die Dialektiker zu erkennen.

Vor Allem aber sind von wundervoller Lebendigkeit die beiden Gruppen des Vordergrundes, rechts die Vertreter der Geometrie und Astronomie, wo auch Rafael mit seinem Lehrer Perugino unter den Zuschauenden erscheint, links die Arithmetiker, darunter die großartige Gestalt des Pythagoras, während vereinzelt, in düsteres Brüten verloren, die tiefsinnige Herakleitos dasitzt. Ebenfalls isolirt sieht man endlich den Cyniker Diogenes auf den Stufen des Mittelgrundes liegen, in lebendiger Weise die Hauptgruppen mit den vorderen verbindend. Nur die wichtigsten Elemente der großen Composition habe ich hier andeutend zu streifen, um Allbekanntes dem Leser in Erinnerung zu rufen. Jedermann weiß, wie dieses unvergleichliche Ganze ein harmonischer Zusammenklang des mannichfaltigsten individuellen Lebens ist, wie höchste Erhabenheit und tiefste Weisheit reifer Männlichkeit sich mit der holdesten Anmuth jugendlicher Gestalten bis herab zum Kinde auf den Mutterarmen hier als Ausdruck eines ideal verklärten Lebens zusammendrängt.

Diese unerschöpfliche Welt hat der Grabstichel Jacobys mit einer Vollkommenheit wiedergegeben, die jeder Beschreibung spottet. Als er vor einer Reihe von Jahren seine Vorstudien in Rom begann, war das Erste, daß er sich in der Größe des auszuführenden Stiches ein Aquarell nach dem Original anfertigte, welches ihm nachher bei der Ausführung des Stiches den farbigen Eindruck des Ganzen stets gegenwärtig halten sollte. Der Künstler, welcher aus Mandels Schule hervorgegangen war, hatte in jüngeren Jahren nach Kaulbachs Bildern im Treppenhause des Berliner Museums verschiedene Blätter ausgeführt, darunter namentlich Geschichte und Sage, sowie die Hunnenschlacht. Zeigte sich in diesen Arbeiten bereits liebevolle Vollendung und feines Verständniß, so blieben sie doch, den Bedingungen der Aufgabe entsprechend, innerhalb jener Behandlungsweise befangen, welche man als Carton=

stich zu bezeichnen pflegt. Es ist selbstverständlich, daß bei solchen Aufgaben dem Grabstichel eine Askese zugemuthet wird, welche ihm ein Verzichten auf die volle Entfaltung seiner Reize auferlegt. Bald darauf begab sich der junge Künstler zu längerem Studienaufenthalt nach Paris, wo besonders das Beispiel eines so edlen Meisters wie Henriquel Dupont auf ihn wirkte und ihn in der Richtung auf tiefere farbige Behandlung und malerische Durchbildung bestärkte. Von dort erst wandte sich Jacoby als Stipendiat der preußischen Regierung nach Rom, um seine gesammelte künstlerische Kraft und Einsicht an einer der höchsten Aufgaben zu erproben. Eine solche ist ohne Frage die Schule von Athen. In der großartigen symmetrisch abgewogenen, rhythmisch gegliederten und dabei lebensvoll freien Composition verräth sich der höchste Meister monumentaler Kunst, in der beseelten Schönheit der Gestalten das tiefe Studium des Lebens und jener Sinn für plastische Formvollendung, welcher den großen Meistern der Renaissance durch das Studium der Antike zu eigen ward. Mit alle dem aber verbindet sich ein hohes Gefühl für malerische Erscheinung und eine feine Empfindung für die zartesten Abtönungen der Luftperspective. Niemals in seinen monumentalen Schöpfungen ist Rafael in so hohem Grade Colorist gewesen, niemals hat er in solcher Vollendung das malerische Element mit plastischer Formgebung und feierlichem architektonischen Aufbau zu verbinden gewußt.

Man begreift aus diesen Andeutungen, welche Riesenaufgabe dem Stecher hier entgegentrat. Denn es galt hier alle diese Vorzüge mit den verhältnißmäßig einfachen Mitteln des Grabstichels, mit schwarzen Strichen und Pünktchen auf weißem Grunde, wiederzugeben. Nicht blos war jede einzelne Gestalt so treu wie möglich in dem seelenvollen Ausdrucke Rafaelischer Schönheit zur Erscheinung zu bringen, sondern in der unermeßlichen Mannichfaltigkeit fein abgestufter Farbenwerthe harmonisch zusammenzustimmen und endlich durch zart nüancirte Luftperspective in ihren räumlichen Beziehungen zu einander und zu ihrer Umgebung hinzustellen. Denn vielleicht in keinem Werke Rafaels ist eine solche Tiefe räumlicher Abstufungen durchgeführt, wie in diesem.

Die Art, wie der Stecher eine solche großartige Aufgabe gelöst hat, zeugt deutlich von seiner hohen künstlerischen Meisterschaft. Es giebt viele berühmte Stiche, bei welchen der reproducirende Künstler vorzugsweise als Virtuose auftritt, dem es weniger auf treue Wiedergabe des Originals, als auf glänzendes Zurschaustellen der technischen Mittel seiner Kunst ankommt. In solchen Werken drängen sich dann die brillant geführten Taillen in ganzer Selbstherrlichkeit vor, so daß der Beschauer mehr an den reproducirenden Künstler als an das Original erinnert wird. Davon ist nichts bei Jacoby zu spüren. Wie der wahre Künstler höher steht als der Virtuose, weil dieser nur sich selbst verherrlichen will, während jener sich einem höheren Zweck völlig hingiebt, so hat auch Jacoby den Virtuosen dem Künstler untergeordnet, und seine Technik verfährt hier so selbstlos, wie ein Joachim, wenn er mit seinem seelenvollen Spiele uns die höchsten Intentionen Beethovens zu Gehör bringt. Denn auch hier dient die vollkommenste Technik dem höchsten Zwecke, eines der edelsten Kunstwerke in vollendeter Treue wiederzugeben.

Dies ist in unübertrefflicher Weise gelungen; denn wer das Original genau kennt, wird beim Durchmustern dieses schönen Blattes in jeder Gestalt den vollen Glanz jener seelenvollen Schönheit entdecken, welche unter allen Künstlern in dieser Reinheit nur Rafael eigen ist. Vom Einzelnen dann wieder zur Betrachtung des Ganzen zurückkehrend, wird man immer auf's Neue entzückt von der malerischen Harmonie, in welcher sich tiefe Kraft mit zartester Feinheit vermählt, vor Allem aber die perspectivische Vertiefung des Raumes sowohl in den einzelnen Gestalten und Gruppen als in der umgebenden Architektur zur vollendeten Wirkung kommt. Ueber dem Ganzen aber liegt, genau wie bei dem Original des göttlichen Meisters, jene sonnig klare Heiterkeit, die uns Alles wie umflossen von einem überirdischen Aether erscheinen läßt. Unerschöpflich erfinderisch ist der Künstler in Anwendung aller Mittel seiner Technik gewesen, um die unsäglich reichen Abstufungen, welche dieses große Werk verlangte, wiederzugeben. Daher hat der Stich nichts von dem kalten metallischen Glanz, den manche berühmte Werke des Grabstichels zeigen, viel=

mehr besitzt er jenen weichen sammetartigen Ton, der die plastisch gedachten Formen duftig verschleiert und jene coloristische Gesammtstimmung erzeugt, welche uns an dem Original so sehr bezaubert. Daß diese malerische Behandlung dem plastischen Leben der Form und der Kraft der Charakteristik keinerlei Eintrag thut, braucht kaum versichert zu werden.

So besitzen wir denn zum ersten Male die künstlerisch vollendete Wiedergabe einer der edelsten Schöpfungen Rafaees, das Werk liebevoller Hingabe, innigster Versenkung, staunenswerther Ausdauer. In der Größe kommt das Blatt der Keller'schen Disputa ziemlich nahe; denn die Stichfläche beträgt 65 zu 90 Centimeter. Wir können von dem großartigen Werke nicht scheiden, ohne nochmals dem ausgezeichneten Künstler, der dasselbe so glänzend zu Ende geführt, die aufrichtigste Bewunderung zu zollen. Unsere Zeit, die in ihren künstlerischen Bestrebungen größtentheils ganz entgegengesetzte Richtungen einschlägt, kann nicht oft und eindringlich genug auf diese edelsten Erscheinungen menschlicher Schöpferkraft hingewiesen werden, in welchen wir die höchsten Offenbarungen göttlicher Schönheit verehren.

Lionardos Abendmahl, gestochen von R. Stang.

Vor kurzem stellte in einem angesehenen Blatte ein Unbekannter dem heutigen Kupferstich ein schlimmes Horoskop, und zwar nicht bloß hinsichtlich seiner Schicksale, sondern auch wegen seiner Leistungen. Daß der Kupferstich in heutiger Zeit als edelste und mühevollste Reproductionsart mit den durch die Photographie in's Leben gerufenen Leistungen einen schweren Kampf zu bestehen hat, ist ja nicht zu leugnen; wenn aber jener Kritiker den Schöpfungen des heutigen Grabstichels überhaupt Werth und Bedeutung absprechen will, so dürfen wir doch auf eine Reihe von Arbeiten aus den letzten 20 Jahren hinweisen, welche mit den Meisterwerken der früheren Zeit würdig in die Schranken treten. Ein solches Werk ist das eben vollendete große Blatt von Rudolf Stang nach dem Abendmahl Lionardos, dessen Ausgabe unmittelbar bevorsteht. Mit hoher Freude dürfen wir es aussprechen, daß in dieser großartigen Leistung eine Schöpfung ersten Ranges vor uns liegt, die allen Verehrern hoher Kunst zu voller Befriedigung gereichen wird.

Von Lionardos Abendmahl sprechen, heißt von einem der erhabensten und gewaltigsten Werke der christlichen Kunst reden. Wie lange mußte die Malerei sich an diesem Stoffe versuchen, von den schlichten, fast kindlichen Anfängen im Mittelalter durch die Epoche eines energischen Realismus, bis endlich einer der größten Meister die denkbar höchste Lösung fand. Es war das stille

Zusammensein des Heilandes mit der Schaar seiner auserwählten Jünger beim letzten Liebesmahle, es war die trauliche Gemeinsamkeit innig verbundener Menschen, was in diesem Thema die Kunst zunächst beschäftigte. Gleichartig in symmetrischer Reihe mit geringen Unterschieden in der Charakteristik sieht man die Genossen auf den mittelalterlichen Darstellungen um den Meister versammelt. Nur der Lieblingsjünger hat das Vorrecht, sein Haupt an die Brust des Erlösers zu legen, der Verräther aber wird auf die entgegengesetzte Seite der Tafel verwiesen. So z. B. in dem Wischehrader Evangelistar auf der Universitätsbibliothek zu Prag, wo Judas zugleich mit Christus das Brod eintaucht, während ein schwarzer diabolischer Vogel gegen seinen Mund fliegt. Diese kindliche Stufe der Kunst wurde überwunden, als die großen Meister des 15. Jahrhunderts durch das energische Studium der Natur sich anschickten, statt der bloßen Typen Charaktere voll Leben und Kraft zu gestalten. Betrachtet man die Abendmahldarstellungen eines Ghirlandajo oder Andrea del Castagno, so erkennt man sofort, daß hier eine neue Scala in der charakteristischen Durchbildung der Gestalten gewonnen ist. So kann die Darstellung des Abendmahles als Gradmesser für die stufenweise Entwickelung der christlichen Malerei dienen.

Nun tritt mit dem Ende des 15. Jahrhunderts Lionardo auf, und indem er in die Versammlung das zündende Wort des Erlösers wirft: „einer unter Euch wird mich verrathen," giebt er der Scene jene dramatische Steigerung, jene gewaltige seelische Vertiefung, aus welcher ein Meisterwerk hervorging, das nie wieder erreicht, geschweige denn überboten werden wird. Das schwierigste Problem, welches die Kunst sich stellen konnte, die Wirkung eines Wortes auf eine Versammlung zu schildern, ist hier mit unvergleichlicher Tiefe der Seelenkunde gelöst. Das Wort hat gezündet, welches der Meister in wehmüthiger Resignation gesprochen; wie ein Sturm hat es die Versammlung erregt, und in den zwölf Gestalten schattirt sich je nach Charakter, Temperament, Geistesrichtung und Seelenanlage der Eindruck in wunderbar ergreifender Mannichfaltigkeit. Man erkennt, wie verschieden harmlose Beschränktheit, leidenschaftlicher Feuergeist, milde

Sanftmuth, zorniges Auffahren bei solchem Anlasse sich geberden. Von der schmerzlichen passiven Wehmuth eines Johannes bis zu den Zornesflammen eines Bartholomäus, welche Stufenreihe von Gemüthsbewegungen, wie wunderbar der Ausdruck in all diesen Charakterköpfen. Trefflich sagt Jakob Burckhardt: „Welch' ein Geschlecht von Menschen ist dies! Vom Erhabensten bis in's Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der blos malerischen Seite ist alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja sieht man blos auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht."

Aber auch für die Gruppenbildung hat Lionardo das Grundmotiv in unvergleichlicher Weise verwerthet, denn das Wort des Meisters hat die zwölf Jünger aufgejagt, daß sie durcheinander fahren, in gewaltiger Erregung, zum Theil sogar aufspringen und das eben Gehörte miteinander erörtern. So bilden sich in natürlichster Weise vier Gruppen von je drei Gestalten, welche in sich wieder die reichsten Gegensätze in Linienführung, Ausdruck und Bewegung darstellen, wodurch zugleich für die Hauptfigur des Meisters eine Isolirung gewonnen wird, welche diese wunderbare Gestalt erst zur vollen Bedeutung kommen läßt. So ist es denn kein Wunder, daß Lionardos Meisterwerk unter allen Schöpfungen der christlichen Kunst dasjenige ist, welches die größte Popularität behauptet, wie es denn schon durch seinen Gegenstand eine Allgemeinheit des Interesses in Anspruch nimmt, der gegenüber jede confessionelle Schranke schwindet. Und trotz der Verwüstungen, welche das Original im Laufe der Zeiten durch die Unbill der Elemente und der Menschen erlitten hat, wird auf jeden, der jemals in das Refectorium von Santa Maria delle Grazie getreten ist, der Geist des großen Meisters, der unverkennbar noch über dem Ganzen schwebt, des tiefsten Eindrucks nicht verfehlen.

Jedermann kennt den großen Stich, durch welchen Rafael Morghen das große Werk der ganzen Welt zugänglich gemacht hat. Es ist ein Meisterwerk des Grabstichels, von welchem man wohl annehmen möchte, daß es kaum zu überbieten sei. Nach eingehender Prüfung und Vergleichung müssen wir aber der

Wahrheit die Ehre geben und offen aussprechen, daß der neue Stich von Stang, dem wir ja schon eine vortreffliche Nachbildung von Rafaels Sposalizio verdanken, in der That den Stich von Rafael Morghen weit hinter sich läßt. Zunächst erkennt man auf den ersten Blick, daß der neue Stecher das Werk Lionardos mit einer Kraft, Tiefe und Feinheit malerischer Wirkung wiedergegeben hat, wie man sie von einem so großen Maler wie Lionardo war, erwarten mußte. Vergessen wir nicht, daß die Zeit Rafael Morghens für die Auffassung und Schätzung rein malerischer Vorzüge das Organ nicht mehr oder noch nicht besaß. Die Arbeiten des Grabstichels wurden damals beherrscht in erster Linie durch die Wiedergabe der Schöpfungen Rafaels, und es war vor allem der edle plastische Stil jener Kunst, welcher auch den Kupferstich beherrschte. Dies erkennt man denn auch sofort beim Abendmahl. Morghen hat den ganzen Hintergrund des Saales, in welchem die Scene vor sich geht, gleichmäßig dunkel gehalten, so daß die Gestalten sich plastisch von diesem Grunde abheben. Und doch muß man sagen, daß sie wiederum an dem Grunde zu kleben scheinen, weil sie nicht von dem feinen Luftton umspielt sind, welchen Lionardo ihnen gegeben hat. Nun bedenke man aber, daß jener große Meister sowohl in seinem Lehrbuch über die Malerei wie in seinen Gemälden Beobachtungen über Luftperspective, Schatten und Licht, Helldunkel, über die Art der Beleuchtung im Freien und in geschlossenen Räumen niedergelegt hat, welche die Meister des heutigen plein air für ihre Entdeckung ausgeben möchten. Ein solcher Meister hat denn auch in seinem Hauptwerk den umfassendsten Gebrauch von diesen seinen Kenntnissen gemacht. Wenn wir nun daraufhin die beiden Stiche vergleichen, so finden wir, daß bei Morghen der Raum keine malerische Tiefe hat, daß vielmehr ein gewisser neutraler grauer Ton das Ganze bedeckt. Dem gegenüber hat der neue Stich dem Raum eine außerordentliche Tiefe gegeben, indem er nach dem Vorgang des Originals der rechten Seitenwand einen hellen Lichtton und selbst der gegenüberliegenden Wand noch ein Halblicht gegeben hat, alles aber trotz größter Bestimmtheit der Formen in jenen weichen Duft hüllt, der als Ergebniß der Luftperspective alle Erscheinungen

der Wirklichkeit umspielt. So ist denn der Gesammteindruck ungleich malerischer als bei Morghen.

Aber auch bei Betrachtung der einzelnen Gestalten müssen wir dem neuen Stich entschieden die Palme zuerkennen. Zunächst herrscht eine Farbenscala in den Gewändern, von welcher bei Morghen sich nichts findet, da dort die Gewänder in ziemlich gleichmäßigem Ton durchgeführt sind. So bemerkt man erst bei Stang, daß Christus ein rothes Gewand und einen blauen Mantel trägt, und erst durch die farbige Wiedergabe dieser Töne im Gegensatz zu der grauen Wand kommt die richtige malerische Haltung, wie das Original sie bietet, in die Darstellung. Bei Morghen sind beide Gewänder in demselben Ton gehalten, gehen aber hell von der dunkleren Wand ab. Ebenso hebt sich bei Stang der rechte Arm des Judas hell von dem Gewande des Petrus ab, wodurch die Gruppe ein ganz anderes und wiederum richtigeres malerisches Leben erhält. Aehnliche Bemerkungen ließen sich über alle Figuren machen, wenn es uns nicht zu weit führen würde. Man sieht aber aus alledem, daß der neue Stecher mit dem in unserer Zeit unendlich vertieften und verfeinerten Gefühl für das Malerische an seine Aufgabe gegangen ist und daher eine wichtige Seite in der Schöpfung Lionardos zur Geltung gebracht hat, für welche sein Vorgänger kein Organ besaß. Sehen wir somit in der Beobachtung der Localtöne und der Beleuchtung einen bedeutenden Fortschritt, so muß ganz dasselbe hinsichtlich der Köpfe behauptet werden. Auch da erkennen wir bei Morghen etwas Conventionelles, Akademisches in der Behandlung, welches aus der Nachahmung rafaelischer Typen in die damalige Auffassung übergegangen war. Erst in dem Stich von Stang haben wir die ganze tiefe Beseelung und die wunderbare Schärfe des individuellen Lebens, welche wir an Lionardo kennen. Am höchsten steigert sich dies in dem edlen, schmerzumflorten Antlitz Christi, dann namentlich im Johannes, der bei Morghen fast etwas Puppenhaftes hat. Aber in jedem anderen Kopfe lassen sich ähnliche Wahrnehmungen machen, und es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß man die Morghen'schen Köpfe kaum mehr begreift, wenn man diese neue Interpretation gesehen hat.

Um aber diese großen Gegensätze zu begreifen, muß man sich gegenwärtig halten, daß Morghen in der Richtung seiner Zeit befangen war, vor allem aber, daß der heutige Stecher eine ganze Summe neuer Studien zur Verfügung hatte. Zunächst hat er selbst seine Zeichnung vor dem Original entworfen, dann aber in erster Linie die herrlichen Köpfe in Weimar zu Grunde gelegt. Mag man diese wundervollen Zeichnungen nun für Originale Lionardos halten oder nicht, sie haben eine Großartigkeit und zugleich eine Feinheit, daß man bei jeder Betrachtung von neuer Bewunderung ergriffen wird und sie jedenfalls in die unmittelbare Nähe des Meisters rücken muß. Aber auch sonst benützte der Künstler noch manche andere Studien, namentlich die Originalblätter in der Windsor-Sammlung, wo besonders das Studium zu dem rechten Arm des Petrus sich für den Stich als sehr werthvoll erwies. In der Akademie zu Venedig finden sich sodann Studien zu den Händen Jacobus des Aelteren und des Judas, welche ebenfalls benützt wurden. Auch die alte Copie von Marco d'Oggionno wurde an mehreren Punkten von Werth. Besonders schön und liebenswürdig kommt die Figur des Philippus zur Geltung, der im Original noch am besten erhalten ist und ungleich lebensvoller und individueller erscheint als bei Morghen. Endlich, um noch eine Kleinigkeit hervorzuheben, ist das durch die heftige Bewegung des Judas umgeworfene Salzfaß fortgelassen worden, weil es auf dem Original nicht vorhanden, nur als Erfindung von Marco d'Oggionno bezeichnet wird. In den Maßen des Stiches (88×46 Centimeter) hat Stang sich an die seines Vorgängers angeschlossen und nur in der Höhe 2½ Centimeter zugegeben, wodurch der Raum an Tiefe noch gewonnen hat.

Rudolf Stang, im Jahre 1831 geboren, hat auf der Academie zu Düsseldorf seine Schule durchgemacht und sich unter dem trefflichen Joseph Keller zum Stecher ausgebildet. Er hat seinem Meister bei der Ausführung des großen Stiches nach Rafaels Disputa beigestanden. Seine bedeutendste selbständige Arbeit war der Stich nach Rafaels Sposalizio. Seit 1884 wirkt er als Professor an der Reichsakademie zu Amsterdam.

„Lais Corinthiaca"

von Hans Holbein, gestochen von Fr. Weber.

Das Bildniß in unserem Sinn ist eine Schöpfung des modernen Geistes. Das Mittelalter in seinem strengen Spiritualismus kannte nicht das Streben nach Portrait-Aehnlichkeit. Als der heilige Ludwig für die Gräber von St. Denis jene Reihe von Statuen seiner Vorfahren seit den frühesten Merowingern arbeiten ließ, die man noch jetzt dort sieht, entstand eine Anzahl typischer Idealgestalten, alle mit demselben conventionellen Kopf, demselben hergebrachten Lächeln, derselben gleichmäßigen Cadenz der gescheitelten Locken, wie sie überall an den Bildwerken des 13. Jahrhunderts auffällt. Erst im 14. Jahrhundert beginnt ein tieferes Naturgefühl in der Bildnerei zu erwachen, und die Grabsteine erzählen uns fortan von dem Streben den Zügen individuelles Gepräge zu geben, aber auch von dem Unvermögen, welches die engbeschränkte Naturanschauung den Künstlern auferlegte. Wie im Traume tastete das Mittelalter nach der lebensvollen Form umher, und nur ein schattenhaftes Abbild derselben ward ihm zu erreichen vergönnt.

Aber die neue Zeit, die mit dem 15. Jahrhundert anbricht, die den großartigen Aufschwung der humanistischen Studien, den frischen Lebenszug zur antiken Bildung, die staunenerregende Entdeckung eines neuen Welttheiles erlebt, öffnet den Künstlern

die Augen zum hellen Erfassen der Wirklichkeit. Im Uebermaaß dieses realistischen Dranges tritt nun die ideale Form zuerst fast überall zurück, und der scharfe Ausdruck des individuellen Sonderlebens kommt selbst dort zur ausschließlichen Geltung wo jene im höheren Recht wäre. Dies ist die Zeit, wo das Bildniß zur Herrschaft gelangt und mit unerschöpflicher Lust gepflegt wird. Die großen Italiener des 15. Jahrhunderts, ein Masaccio, Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli, Mantegna und alle die anderen, bevölkern ihre biblischen Darstellungen mit ganzen Schaaren zeitgenössischer Portraitgestalten, und noch jetzt lesen wir in Vasari's Beschreibungen mit Vergnügen welch' berühmte Männer, wackere Frauen und schöne Jungfrauen sich in S. Maria Novella zur Geburt Mariä und des h. Johannes eingefunden haben, oder in den zahlreichen Fresken des Campo Santo zu Pisa den Schicksalen des frommen Erzvaters Noah als Zeugen beiwohnen. Es ist wieder ein Chor von begleitenden Personen, in welchem sich die dargestellten heiligen Begebenheiten reflectiren, nicht unähnlich dem Chor der antiken Tragödie, jedenfalls aus verwandtem Gefühl hervorgegangen, wenn auch mit ganz anderen Kunstmitteln zur Verwirklichung gebracht. Wo dagegen, in anderen Aufgaben, die Portraitdarstellung schon ganz im profanen Sinne den Inhalt des Kunstwerkes ausmacht, da kommt es nicht selten vor, daß die Personen der Zeitgenossen umgekehrt einen idealen Hintergrund erhalten, wie in jenen Fresken Mantegna's im Castello di Corte zu Mantua, wo die herzogliche Familie im Freien beisammen sitzt, eine vollständige Darstellung des antiken Roms aber den Abschluß bildet. Auch dies wird uns nicht Wunder nehmen an einer Zeit, die mit solcher Begeisterung die verlorengegangenen Verbindungsfäden mit dem klassischen Alterthum neu knüpfte, und wo der geistige Horizont aller Gebildeten in Wahrheit stets von der Herrlichkeit der alten Römerwelt wie von einem Hochgebirge des Geistes umschlossen wurde.

Prüfen wir indeß alle die Hunderte von Bildnissen jener ersten Epoche der Renaissance, so wird uns ein gemeinsames Verdienst und ein gemeinsamer Mangel unterschiedlos an ihnen auffallen. Das Verdienst besteht in der frischen, scharfen, be-

stimmten Wiedergabe der gesammten persönlichen Erscheinung, die gleichsam mit dem klugen beobachtenden Auge des Naturforschers dargestellt ist. Die Auffassung der Meister ist für die unendlich reiche Welt der individuellen Gestaltungen so naiv und von solch momentaner Lebendigkeit, daß man sie der Energie vergleichen kann, mit welcher das eben zum Bewußtsein erwachte jugendliche Alter alle Eindrücke der Außenwelt in sich aufnimmt. Auch dieselbe unbedingte freudige Hingebung, dieselbe warme Begeisterung erkennt man in jenen Werken. Ihr Mangel aber wurzelt in der aus dem Mittelalter ererbten, durch die Bildung der neuen Zeit wohl erschütterten, aber noch nicht ganz überwundenen Schranke, welche das gesammte Leben damals umgab. Was dem 15. Jahrhundert seine Signatur aufprägt, ist das mächtig aufstrebende Bürgerthum. Die großen Erneuerer der Zeit, die Gelehrten und Entdecker, die Reformatoren, Dichter und Geschichtschreiber, die glänzenden Reihen bahnbrechender Künstler gehen aus den mittleren Schichten der Gesellschaft, aus dem Bürgerthum hervor. Aber in diesen Kreisen bewegt man sich noch innerhalb der Fesseln der alten engen politischen Zustände; der Horizont ist meistens noch der städtisch befangene, selbst der starre Zunftzwang wirkt überall nach, und es wird dem Einzelnen schwer gemacht sich über die Anschauungen der Corporation zu voller Höhe individueller Freiheit aufzuschwingen. Ein handwerklicher Geist, freilich im edelsten Sinn, in höchster künstlerischer Durchbildung, selbst gesteigert bis zur Genialität, weht uns an aus den Schöpfungen dieser Zeit. Dies kommt vor allem in der Portraitkunst zu überraschender Erscheinung. Gehen wir die große Reihe der Bildnisse, welche die damalige Kunst Italiens sowohl als Flanderns und Deutschlands uns hinterlassen hat, in Gedanken durch — was finden wir? Tüchtige Männer von jener scharfen Durcharbeitung der Köpfe, die aus energischem Schaffen und Mühen, aus dem Ringen mit dem Leben, vor allem aus dem Kampfe mit der Welt des Stofflichen ihr plastisch ausgebildetes Gepräge gewinnt; aber kaum jemals den Ausdruck innerlichen Sinnens, grüblerischer Versunkenheit, schwärmerischen Tiefblicks. Auch die Köpfe jugendlicher Männer-

gestalten sind frei davon; sie blicken hell, offen und klug in's Leben, aber fern von idealem Aufschwung. Am fühlbarsten indeß kommt jene Schranke in den weiblichen Bildnissen zu Tage. Hier sieht man sofort, wie die Frauenseele noch gebunden ist, wie sie über den engen Kreis der häuslichen Pflichten nicht hinaus kann, wie sie nur im knapp geschlossenen Ring äußerer Thätigkeit sich heimisch fühlt. Man merkt der unfreien Haltung, dem befangenen Ausdruck der Stirn, dem ungeweckten Blick an, daß die Sorge um das Hauswesen die Gedanken völlig einnimmt; man glaubt stets das Schlüsselbund der sorglichen Schaffnerin rasseln zu hören. In diesem Verhältniß liegt wohl die allgemeine Erklärung für jene überlieferten Geschichten von unglücklichen Ehebündnissen der damaligen Künstler. Die bahnbrechenden Künstler waren ihrer Zeit vorausgeeilt. In den weiblichen Kreisen ihrer Umgebung konnten sie am wenigsten auf Verständniß ihres inneren Lebens hoffen. Die meisten der großen italienischen Künstler verzichteten darum lieber auf eheliches Glück die nordischen, strenger umzogen von den Gewohnheiten des bürgerlichen Lebens, nahmen eine Frau nach Uebereinkunft der Eltern, oder sonst nach äußeren Rücksichten, und suchten, wie Dürer, redlich mit ihnen auszukommen, wenn sie nicht wie Holbein vorzogen, sich in der weiten Welt freiere Bewegung zu schaffen. „Und da ich ausgedient hatte," erzählt in seiner schlichten Weise Albrecht Dürer, „schickte mich mein Vater hinweg und ich blieb vier Jahre außen, bis daß mein Vater mich wieder forderte; und als ich anheims kommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater, und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes." Frau Agnes war bekanntlich eine gute Haushälterin und Rechenmeisterin; was man aber damals von der Frau des größten deutschen Künstlers verlangen konnte, erfahren wir, wenn sie ruhig an den Jahrmärkten mit den Kupferstichen ihres Mannes in der Bude feilhält, und wenn Dürer für sie bei Ablieferung seines Gemäldes an den Kaufmann Jakob Heller von Frankfurt ein Trinkgeld erbittet.

Was in den weiblichen Bildnissen des 15. Jahrhunderts uns freundlich anmuthet, ist der Ausdruck schlichter Treue

matronaler Ehrbarkeit, stiller Frömmigkeit und etwa jugendlicher Anmuth. Unübertroffen ist die ruhige Sammlung des Gemüths in Lisbetta Vyts, der Stifterin des berühmten Genter Altars, wie sie auf dem einen Außenflügel knieend, ihrem Gatten gegenüber, dargestellt ist. Im jugendlich Holdseligen möchte Dürers Portrait eines jungen Mädchens aus der Patricierfamilie Fürleger, jetzt in der Städel'schen Sammlung zu Frankfurt, unter den deutschen Werken des 15. Jahrhunderts die Palme davontragen. Im Uebrigen ist Dürers Gebiet mehr das des Männlichen, Ernsten, Gedankenhaltigen, und wer seinen Holzschuher in Nürnberg (jetzt in Berlin) oder sein eigenes Porträt in der Münchener Pinakothek gesehen hat, kennt die Spitze dessen, was die damalige deutsche Malerei auf diesem Felde zu leisten vermochte.

Selbst die italienischen Künstler des 15. Jahrhunderts kommen über jenen unfreien Ausdruck in ihren weiblichen Bildnissen nicht hinaus, und die Florentiner Damen zeigen auf den Bildern dieselbe bürgerlich befangene Haltung, wenn auch häufiger mit höherer Anmuth gepaart, wie die deutschen Frauen. Auch die Madonnen der damaligen toscanischen Meister haben etwas hausmütterlich Treues, Schlichtes, dem man doch eine gewisse Enge des Lebens anmerkt. Ganz dasselbe gilt von den Madonnen Giovanni Bellini's. Am meisten erhebt sich die umbrische Schule zum Ausdruck des Seelischen; aber selbst in den Werken der Frühepoche Rafaels bleibt es knospenhaft verschlossen, und seine Madonnen der ersten Zeit sind kaum zu Jungfrauen erblüht, vielmehr noch in der holden Dumpfheit schlummernder Kindheit befangen. Sie blicken uns wie fragend aus kaum geöffneten Augen an, und das Enge, Geschlitzte, mit welchem die überfallenden Augendeckel den Blick umfloren, ist bezeichnend für den geistigen Schleier, der ihr Seelenleben umhüllt.

Der Meister, welcher zuerst die Tiefen der aus den Quellen der modernen Bildung genährten Frauenseele ergründet und mit psychologischer Divinationsgabe wunderbar fesselnd und ergreifend vor uns hingestellt hat, ist Lionardo da Vinci. Wie es von Dädalus hieß: er habe den Götterbildern die schlummernden Augen geöffnet, so kann man von ihm sagen: er habe die halb

traumhaft verschlossenen Gesichter zu hellem Geistesleben erweckt, und den Abglanz der innersten Seelenstimmungen darüber ausgegossen. Wenn die Maler bis dahin die Porträte im Stil der alten Chronisten aufgefaßt hatten, welche nur äußere Ereignisse berichten, so legt Lionardo mit der Kunst des echten Historikers, mit der Feinheit eines Ranke oder Macaulay die inneren Motive, die geheimsten Verschlingungen der Charaktere dar. Im höchsten Grade gilt dies von seinen Frauenbildnissen. Aus wie wunderbaren Geistestiefen schaut uns das Auge der Mona Lisa an! Welch räthselvolles Seelenleben tritt in dem Lächeln dieser schönen Lippen an die Oberfläche! Und nicht minder bezaubernd ist jenes herrliche viel zu wenig bekannte Frauenbildniß des Meisters, welches die Galerie zu Augsburg besitzt.*) Vor solchen Bildnissen muß man gestehen: es ist der Kunst gelungen, auch ihrerseits eine neue Welt zu entdecken, die lange versunken gewesenen Schätze der Tiefe an's Tageslicht zu bringen, von der in hoher Bildung frei gewordenen Menschenseele Zeugniß abzulegen. Ihm folgen dann auf dieser Bahn die anderen Meister Italiens; ich will nur an die köstlichen Frauenbildnisse Rafaels und an die wonnig klaren, freien und edlen Schöpfungen Tizians erinnern. Selbst den Meistern zweiten Ranges leuchtete die in Bildung und Schönheit vollendete Frauengestalt so zündend in die Seele, daß daraus Porträte hervorgingen, wie jenes berühmte fälschlich als Fornarina bezeichnete, irrthümlich dem Rafael zugeschriebene Brustbild in der Tribuna der Uffizien, in welchem man jetzt ein Meisterwerk Sebastiano del Piombo's erkannt hat.

Nur selten fällt von dieser Herrlichkeit ein Abglanz in die eng umschränkte Welt der nordischen Kunst. Frauenbildnisse von diesem hohen geistigen Adel, von diesem vollendeten Reiz einer in Schönheit und Bildung gesättigten Erscheinung sind auch im 16. Jahrhundert bei uns in Deutschland nur Ausnahmen. Von unsern großen Meistern hat nur Holbein, der auch darin sich als Mann der modernen Zeit zu erkennen giebt, die freie Anmuth holder Weiblichkeit aufzufassen und festzuhalten verstanden. Zwei

*) Wohl nicht mehr als Lionardo anzuerkenen.

seiner feinsten Frauenbildnisse besitzt die Galerie des Belvedere zu Wien, darunter namentlich das vorzügliche Portrait der Johanna Seymour; aber zu den schönsten und reifsten Schöpfungen des Meisters gehören die beiden Brustbilder einer Dame aus dem Offenburg'schen Geschlecht im Museum zu Basel. Das eine, vorzüglichere, als „Lais Corinthiaca" bezeichnet, hat kürzlich Friedrich Weber in einem meisterhaften Stich veröffentlicht. Die Dame, von der wir neuerdings durch E. His' Forschungen erfahren haben, daß sie in Baseler Gerichtsacten jener Zeit als eine Frau von ärgerlichem Lebenswandel erscheint und die Holbein daher ungestraft als Venus und als Lais darstellen durfte, zeigt sich, in halber Figur vor einer Brüstung, auf welcher eine Anzahl Goldmünzen liegen. Das liebliche Köpfchen neigt sich leise zur Seite und begleitet mit etwas zweifelhaftem Ausdruck die bezeichnende Bewegung der rechten Hand, welche geöffnet sich dem Beschauer entgegenstreckt. Die linke Hand, vom Maler nur leicht angelegt — oder sind die Feinheiten derselben einmal durch Putzen beschädigt worden? — hält den mantelartigen Ueberwurf zusammen. Den Grund bildet ein grüner Vorhang, von welchem der feine Kopf und die weißen Schultern in sammetartiger Weichheit sich abheben. Das Costüm ist nämlich mit ausgesuchter Anmuth geordnet: das geschlitzte Sammetmieder, das an den gepufften Aermeln und dem Leibchen das zarteste Linnen, von Schleifen gehalten, hervorschimmern läßt, ist weit ausgeschnitten, und zeigt dem Beschauer Hals, Schultern und den Ansatz der Büste in Formen von untadelhaft plastischer Vollendung. Dies alles hat der Meister zu einem Wunderwerk der Malerei zusammengestimmt und eine Feinheit der Töne, einen Duft der Carnation, eine Weichheit der Formbewegung und der Uebergänge geschaffen, die seinem Werke den Rang eines der vollendetsten Frauenporträte aller Zeiten geben.

Von diesem Zauber hat Webers Meisterhand eine so treue Nachbildung geschaffen, daß wir im Werke des Grabstichels fast den vollen Farbenreiz des Originals wiederfinden. Unübertrefflich sind namentlich Hals, Schultern und Brust mit den sparsamsten Mitteln der Technik zur Erscheinung gebracht, und die

weiche Schwellung der Formen, das feine plastische Ineinanderspielen der Flächen hat durch bloße Bewegung einer einzigen Lage von punktartigen Strichen einen absolut vollendeten Ausdruck gewonnen. Ebenso meisterhaft wird man die rechte Hand in ihrer lebensvollen Modellirung wieder mit den einfachsten Mitteln dargestellt finden, während die Linke, dem Original entsprechend, mehr angedeutet behandelt ist. Auch das Köpfchen ist dem reproducirenden Künstler trefflich gelungen, obwohl die rechte im Halbschatten liegende Seite vielleicht nicht ganz so zu prägnanter Rundung durchgebildet ist, wie die linke. Aber es sei fern von uns zu mäkeln einer Leistung gegenüber die uns mit dem Eindruck so vollkommener Harmonie und Befriedigung entläßt. Denn was Holbein mit so vollendetem malerischen Blick zu einem Ganzen von reichster und doch in sich geschlossener Wirkung zusammengestimmt hat, das ist durch die Kunst des Stechers, die in so viel engeren Schranken sich bewegt, in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise nachgeschaffen worden. Möglich, daß durch etwas weichere Taillen in dem Sammetmieder auch diese Partie zu einer noch milderen Wirkung zu bringen gewesen wäre. Aber damit genug; solch ein Stich setzt neben der technischen Meisterschaft ein so tiefes künstlerisches Verständniß, ein so inniges Versenken in den Geist des Kunstwerks voraus, daß wir nur mit dem reinen Gefühl voller Befriedigung davon scheiden können. Den Freunden der Kunst sei dieses liebenswürdige Werk, das, wie wenige Schöpfungen unserer alten Kunst, ohne einen Bruchtheil zurückzulassen, im reinen Aether der Schönheit aufgeht, warm empfohlen.

Die Galerie der Münchener Pinakothek.

Zu den erfreulichsten Erscheinungen im Kunstleben unserer Zeit gehört der Aufschwung, welchen seit kurzem die lange vergessene oder doch zurückgedrängte Radirkunst genommen hat. Ihr Wiederaufblühen steht in innerem Zusammenhange mit der malerischen Richtung, welche neuerdings nicht blos in der Malerei, sondern auch in der Plastik, ja sogar in der Architektur zur Herrschaft gekommen ist. Lange genug, so scheint es, hat die Askese des Pinsels gedauert, unter welcher wir auf den farbigen Reiz der Erscheinungen, auf Licht und Glanz, Duft und Schmelz verzichten mußten, um uns wohl oder übel an dem Ernst und der Gedankentiefe der mehr zeichnenden als malenden Maler schadlos zu halten. Daß jene Askese keine freiwillige, sondern eine durch den Mangel an technischer Uebung aufgezwungene war, wurde indeß bald erkannt, und es war daher eine berechtigte Reaction, durch welche das Einlenken in eine malerische Strömung herbeigeführt wurde. Wobei wir freilich, wie es die Natur solcher Gegenströmungen mit sich bringt, jetzt schon wieder Gefahr laufen, zu tief in den Gegensatz alles Gedankenlebens hineinzugerathen. Vor Allem aber verdanken wir dieser Umkehr ins Malerische eine eingehendere Beschäftigung mit den Schöpfungen der großen Meister aus den klassischen Epochen der Malerei.

Eine Zeit lang schien bei dieser reproducirenden Thätigkeit

die Photographie jede andere Technik zurückzudrängen. Ich brauche nur an die trefflichen Arbeiten von Adolf Braun, Alinari, Naya, Hanfstängl, sowie an die vorzüglichen Publicationen der Berliner photographischen Gesellschaft zu erinnern, um anzudeuten, wie viel Dank wir auf diesem Gebiete der Photographie schulden. Wahre Prachtwerke namentlich hat Hanfstängl über die Dresdener Galerie und eine große Anzahl anderer Sammlungen erscheinen lassen, und noch umfangreicher gestaltet sich die Braun'sche Publication der Madrider Galerie, und einer Reihe anderer berühmter Sammlungen. Aber bei den Vorzügen der absoluten Unmittelbarkeit in der Wiedergabe der Originale sind der photographischen Aufnahme doch gewisse Schranken gezogen, welche eine andere Reproductiosweise immer wieder wünschenswerth erscheinen lassen. Da die mühsame und zeitraubende Arbeit des Grabstichels nur in einzelnen Fällen in Anwendung kommen kann, so bleibt dem hurtigen kecken Spiel der Radirnadel ein weites Feld der Thätigkeit offen. Mit ihrer leichten und raschen Darstellungsweise vermag sie besser als jede andere reproducirende Technik den Charakter des Originals, besonders seine coloristische Stimmung und Haltung wiederzugeben und zugleich die lebendige Auffassung eines geistreichen Künstlers, die in der langwierigen Arbeit des Grabstichels nicht selten verloren geht, glänzend hervortreten zu lassen. Allerdings sind auch ihr Schranken gezogen; denn jenen Kunstrichtungen, welche vorzugsweise in einer vollendeten plastischen Durchbildung der Form gipfeln, wie die meisten italienischen Schulen, vermag sie bei weitem nicht in der Vollkommenheit gerecht zu werden, wie der Grabstichel mit der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Strichlagen. Ihre glänzendsten Leistungen bringt die Kunst des Radirers daher im Bereiche der specifisch coloristischen Schulen, vor Allem der Holländer, dann aber auch der Flamländer und in gewissem Grade auch der Venetianer hervor, obwohl bei letzteren das trotz der coloristischen Grundstimmung mächtig mitwirkende Element einer großen plastischen Formauffassung nicht immer zur vollen Geltung kommt. Jedenfalls gehören geistvolle Reproductionen dieser Art zum Genußreichsten, was die künstlerische Uebersetzungskunst zu bieten

vermag. Ich erinnere an die markigen Radirungen, welche Massaloff vor einigen Jahren nach den Rembrandts und anderen Meisterwerken der Eremitage herausgegeben hat, namentlich aber an das (neuerdings vollendete) Wiener Prachtwerk, in welchem W. Unger die erlesensten Bilder des Belvedere vorführt.

Diese letztere Veröffentlichung hat ohne Zweifel das Muster geboten, nach welchem die mit der ersten Lieferung eben ans Licht getretene Prachtpublication der Münchener Pinakothek gestaltet worden ist. Die herrliche Sammlung, neben der Dresdener bekanntlich die reichste in Deutschland, hat bis jetzt eine würdige künstlerische Publication entbehren müssen. Das lithographische Werk von Piloty und Löhle leistete für seine Zeit Achtungswerthes, aber der Steindruck vermag den Feinheiten und intimeren Reizen der Meisterwerke der Malerei nur in bedingtem Maße gerecht zu werden. Das im Erscheinen begriffene photographische Werk von Hanfstängl ist mir nicht zu Gesicht gekommen, doch läßt sich von dieser Seite ja nur Vorzügliches erwarten; aber eine künstlerische Reproduction durch Radirungen von Meisterhand muß neben jeder anderen Wiedergabe einen Ehrenplatz behaupten. Daß ein Meister wie Raab hier sein Bestes geben würde, war von vornherein zu erwarten. Der große Maßstab, der sich genau dem des Belvedere-Werkes anschließt, die prachtvolle und gediegene Ausstattung, der hohe künstlerische Werth der trefflichen von Felsing gedruckten Blätter, endlich die wissenschaftliche Leitung und Erläuterung, welche Director Reber dem Werk angedeihen läßt, verleihen demselben einen in jeder Hinsicht hervorragenden Rang.

Der begleitende Text bringt zunächst eine fesselnd geschriebene Geschichte der Galerie. Wir erfahren, daß das Sammeln von Kunstwerken am bayerischen Hof schon unter Herzog Albrecht V. begonnen hat, damals aber, sowie unter den ersten Nachfolgern jenes kunstliebenden Fürsten, sich weit mehr auf Prachtstücke des Kunstgewerbes, als auf eigentliche Kunstwerke erstreckte. So kam es, daß unter Albrecht, Wilhelm V. und Maximilian I. jene fast unglaublichen Kleinode gesammelt wurden, welche noch jetzt die Münchener Schatzkammer und die reiche Capelle zum Gegenstand

staunender Bewunderung machen. Dagegen ist von bedeutenderen Gemälden nicht viel zu melden; doch finden sich schon unter Albrecht Werke, wie Dürers Lucrezia, Altdorfers Susanna im Bade, Holbeins Bildniß des Bryan Tuke vor und Maximilian, der mit Rudolf II. wetteifernd die Werke unserer alten Kunst zu erwerben trachtete, wußte drei Hauptschöpfungen Dürers an sich zu bringen, den Paumgartner'schen Altar, die berühmten vier Apostel und den Heller'schen Altar von Frankfurt, welch letzterer leider 1674 beim Brande der Residenz zu Grunde ging. Während immerhin dennoch zu jener Zeit die Vermehrung des Bilderschatzes nur spärlich von statten ging, wurde aus dem Vorhandenen durch Gustav Adolf bei der Einnahme Münchens sogar noch eine Anzahl werthvoller Bilder entführt. Erst die nächsten Nachfolger Maximilians, Ferdinand Maria und Max Emanuel, gingen nachdrückicher darauf aus, den Gemäldeschatz zu vermehren, so daß unter ersterem sogar schon für die stattlich angewachsene Galerie das Schloß zu Schleißheim erbaut werden mußte; aber die Strömung der Zeit ging damals auf die italienische Nachblüthe, namentlich die Eklektiker, und erst allmählich brach sich die Hinneigung zu den Werken der eben glänzend aufblühenden flamländischen Schule Bahn. Schon im Beginn des 18. Jahrhunderts tritt die Galerie als eine der reichsten in Dentschland hervor, und enthält eine ganze Reihe der schönsten Werke von Rubens, mehrere Hauptbilder van Dycks, namentlich einige der schönen großen Portraits, sodann von Jan Breughel, Brouwer, Teniers Mieris, Dow, und sogar Mehreres von Tizian u. a. die Dornenkrönung.

In ungeahnter Weise sollten sich aber die bayerischen Gemäldeschätze bei dem Aussterben dieses Zweiges des Wittelsbachischen Hauses durch den Zuwachs aus den pfälzischen Galerien zu Mannheim und Düsseldorf vermehren. Um diese Zeit erhielt München das erste, freilich sehr einfache Galeriegebäude in jenen Räumen, welche jetzt die Gipssammlung und das ethnographische Museum enthalten. Erst 1801 wurde sodann beim Aussterben der Pfalz-Neuburgischen Linie und dem Regierungsantritt der Pfalz-Zweibrücken'schen die Einverleibung der ganzen Mannheimer

Sammlung zur Ausführung gebracht. Es waren nicht weniger als 758 Bilder, unter welchen Hauptwerke von Rubens, van Dyck, Rembrandt, Ribera, Terborch, Jan Breughel, Ostade, Brouwer, Teniers, Dow, Mieris, Paul Brill, Elsheimer u. a. sich befanden. Noch umfangreicher, wenngleich nicht von demselben Kunstgehalt, war die gleichzeitig annectirte Sammlung von Zweibrücken, welche 985 Bilder lieferte. Immerhin waren dabei Bilder von Jacob Ruisdael und Claude Lorrain, den beiden Ostade, Teniers, Brouwer, Mieris, Both und Berchem. Nebenbei wurden auch die unbedeutenderen Galerien von Neuburg und Dachau einverleibt, die neben manchem minder Werthvollen doch einen doppelseitigen Altar von Altdorfer und den jetzt in Augsburg befindlichen Jacopo de' Barbari (der Text schreibt Barberi) lieferten. Weniger gewann man für die Gemäldegalerie durch die 1803 angeordnete Aufhebung der Klöster und Stifte, so hervorragende Schätze dieselben der Hof- und Staats-Bibliothek an handschriftlichen zugleich miniirten und gedruckten Schätzen einbrachte. Doch mögen die Altarbilder des älteren Holbein aus Kaisheim, die vier großen Schaffner und die Beweinung Christi von Zeitblom erwähnt werden. Einiges gewann man auch aus den geistlichen Fürstenschlössern zu Aschaffenburg, Bamberg und Würzburg.

Als letzte aber glanzvollste Erwerbung kam dann die im Wesentlichen durch Kurfürst Johann Wilhelm, Pfalzgrafen zu Neuburg, gegründete Düsseldorfer Galerie hinzu. Sie enthielt nur 358 Bilder, aber durchweg fast nur Vorzügliches; denn sie besaß einen Rubenssaal mit 40 Gemälden, darunter einige seiner Hauptbilder, die Amazonenschlacht, das große und kleine Jüngste Gericht, die Landschaft mit dem Regenbogen, das Selbstportrait des Meisters mit seiner ersten Gemahlin u. A. m.; ferner 17 van Dycks, darunter namentlich 5 der herrlichen Bildnisse; 7 Rembrandts, darunter sein Selbstportrait; außerdem zahlreiche Werke der übrigen Niederländer. Von Italienern aber waren Palma vecchio, Tizian und Andrea del Sarto vertreten, Rafael aber durch die köstliche Madonna Canigiani. Die Schicksale dieser Galerie sind allbekannt; wie sie im Drange der kriegerischen Zeiten 1806 vor den Franzosen nach München geflüchtet wurde

und dann dort verblieb, obwohl Düsseldorf rechtliche Ansprüche darauf zu haben glaubte, welche beim Friedensschluß 1866 einen Augenblick in so bedrohlicher Weise zur Sprache kamen, daß erst ein hochherziger Act des Kaisers Wilhelm nach siegreicher Beendigung des Krieges 1871 diese Ansprüche für immer zu Gunsten Münchens niederschlug.

Inzwischen waren durch König Maximilian I. und den Kronprinzen Ludwig zahlreiche Erwerbungen ausgeführt worden, welche namentlich für die ältere flandrische und deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, sowie die italienischen Quattrocentisten der Münchener Galerie jene Vervollständigung brachten, die ihr das Gepräge außerordentlicher Vielseitigkeit aufdrückte. Der Ankauf der Boisserée'schen und der Wallerstein'schen Sammlung 1827 und 1828 fällt dabei am meisten in's Gewicht. Nachdem die Galerie zu dieser Bedeutung erwachsen war, erhielt sie denn auch durch die Fürsorge König Ludwigs nach Klenzes Plänen das Prachtgebäude der Pinakothek, welches eine würdige Aufstellung der angesammelten Schätze ermöglichte. Ich darf hinzufügen, daß in neuerer Zeit durch Ernennung des jetzigen Directors die herrliche Sammlung unter die Aufsicht eines kunstwissenschaftlich geschulten Mannes gestellt ist, der mit Besonnenheit, Hingebung und Verständniß die ihm anvertraute Galerie verwaltet. Die von ihm neuerdings durchgeführte Umgestaltung in der Anordnung der Sammlung, die so viel heftigen Widerspruch erregt hat, habe ich meinerseits, als ich sie im Frühjahr kennen lernte, im Ganzen als wohlgelungen und als eine wesentliche Verbesserung erkannt, und ich zweifle nicht, daß dieses Urtheil sich immer mehr in den Kreisen der Sachkundigen und dann auch im größeren kunstliebenden Publicum befestigen wird.

Was nun die vorliegende erste Lieferung dieser Publication betrifft, so ist sie in jeder Hinsicht des herrlichen Gegenstandes würdig. Meister Raab hat schon durch die vier zunächst veröffentlichen Blätter den Beweis geliefert, daß er nicht bloß mit voller Liebe, sondern auch mit eindringendem Verständniß sich dieser schönen Aufgabe hingiebt. Das erste Blatt bringt eines jener köstlichen Gemälde Murillos zur Erscheinung, in welchen

der große spanische Meister Scenen aus dem Volksleben mit dem ihm eigenen großartigen Naturalismus schildert. Es sind zwei jener glücklichen Betteljungen, die, in ihren Lumpen so königlich vergnügt, im Genuß ihrer Melonen und Trauben das Bild heiterster Zufriedenheit gewähren. Raab hat den ganzen farbigen Reiz dieses aus der Mannheimer Galerie stammenden Werkes mit einer Kraft und einer Feinheit der Abstufungen vom hellsten Licht bis in den tiefsten Schatten wiedergegeben, die gerade die hier angewandte Technik als die angemessenste erscheinen läßt. Und wie gut ist der Ausdruck dieser braunen Burschen getroffen, von denen der eine mit vollen Backen an seiner Melone kaut und zugleich seinen Gefährten beobachtet, der mit üppigem Behagen eine vollsaftige Traube eben seinen Lippen nähert! Unerschöpflich fürwahr ist der Zauber, mit welchem der Meister innigster Devotion und schwärmerischer Ekstase in diesen schlichten Bildern das einfachste Leben in seinem sinnlichen Behagen zu schildern weiß.

Ein ganz anderes Kinderleben führt der große Rubens auf dem herrlichen Bilde vor, in welchem eine Anzahl nackter Kinder mit einer schweren Fruchtguirlande sich schleppt. Auch hier also Kinder und Früchte, aber wie völlig verschieden in Auffassung und Behandlung. Es ist eine ideale Schaar, die in gerader Linie von jenen berühmten Putti der italienischen Kunst abstammt, welche seit Luca della Robbia und Donatello bis zu Rafael und Tizian in den herrlichsten Inspirationen der Plastik und Malerei eine Hauptrolle spielen. Ideale Gestalten in lieblichem Reiz der nackten Körperchen, heiter und übermüthig in fröhlichem Spiele sich tummelnd, voll seliger Daseinslust. Man fühlt diesem wohl bald nach der Heimkehr des Meisters aus Italien entstandenen Bilde die Nachwirkungen des Südens an, der mit seinem vollen poetischen Zauber hier waltet, während doch in der frischen blühenden Carnation und den Typen der Kinder das heimatlich flandrische Element mit der vollen Kraft der Rubens'schen Palette und Originalität des Rubens'schen Geistes zur Geltung kommt. Raab hat dieses Blatt mit besonderer Zartheit wiedergegeben, so daß die herzigen kleinen Gesellen sich mit ihren schwellenden

Körpern in heller Leuchtkraft vom tiefen landschaftlichen Grunde und von den mannigfachen Farbentönen des Fruchtkranzes abheben. In der Gewissenhaftigkeit und dem feinen Verständniß der Formen glaubt man den Meister des Grabstichels zu spüren, während die freie malerische Behandlung ganz die Vorzüge der Radirnadel erkennen läßt.

Das dritte Blatt ist Rembrandt gewidmet. Es führt jenes ergreifende Bild der Kreuzabnahme vor, welches der noch jugendliche Meister im Jahre 1633 zugleich mit der Kreuzaufrichtung für den Statthalter Prinzen Friedrich Heinrich ausgeführt hat. Aus dessen Sammlung gelangten beide Werke in die Düsseldorfer Galerie und dann in die Pinakothek. Die Composition, ganz auf den Lichteffect der Hauptgruppe berechnet, ist eine der schönsten des großen Helldunkelmeisters. Und zugleich bezeichnet sie in charakteristischer Weise das Wesen jener specifisch germanischen Auffassung, die jeder sinnlichen Schönheit aus dem Wege geht, um desto tiefer das aus dem Innersten hervorbrechende Empfindungsleben zu erfassen. Diese Charaktere stehen nicht über der Durchschnittslinie der gewöhnlichen Wirklichkeit, sie bieten dem Auge keinen höheren Adel der Form, keinen Rhythmus gewählter Linienführung, aber mit welcher stillen Sammlung, mit welcher fein abgestuften Seelenbewegung sind sie so ganz bei der Sache! Und wie vollkommen ist der sechsundzwanzigjährige Künstler schon Meister aller Ausdrucksmittel, wie weiß er eine mächtig concentrirte Lichtwirkung für die Stimmung des Vorganges zu verwerthen. Die Wiedergabe durch die Radirnadel ist ein wahrer Triumph der Kunst, denn Raab hat bei aller Feinheit, die das ungemein sorgfältig ausgeführte Bild verlangte, allen Einzelheiten mit wunderbarer Zartheit ihr Recht widerfahren lassen und doch zugleich die Gesammtwirkung von dem fast blendenden Licht durch das fein abgestufte Helldunkel bis in die tiefsten Schatten des Hintergrundes mit solcher Kraft wiedergegeben, daß man den vollen Farbenreiz zu empfinden glaubt.

In dem vierten Blatt endlich begrüßt uns eines jener herrlichen Bildnisse von van Dyck, an denen die Pinakothek so reich ist. Es stellt in ganzer Figur die Gemahlin eines Bürgermeisters

von Antwerpen dar, dessen entsprechendes Portrait die Pinakothek ebenfalls besitzt. Ein schöner Kopf mit dunkeln sinnenden Augen auf einer stattlichen Gestalt, deren schweres schwarzes Seidenkleid durch den breiten Spitzenkragen und die reichen Manschetten, welche die Hände gar vornehm umgeben, sich wirksam abhebt. Diese Noblesse der Erscheinung ist wiederum mit der vollen Feinheit des Ausdrucks und dem ganzen Zauber des Colorits unübertrefflich wiedergegeben. Duftiger vermag die Radirnadel den feinen Schmelz der Carnation nicht zu schildern. So zeugt denn jedes dieser Blätter von dem hohen Geschick des Meisters in charakteristischer Wiedergabe der verschiedensten Richtungen und Schöpfungen der Kunst, und man darf nach einem solchen Anfange dem weiteren Fortgange des Werkes mit den höchsten Erwartungen entgegensehen.*)

Noch einige Worte über Rebers begleitenden Text, der bis jetzt für die drei ersten Blätter vorliegt. Er bringt jedesmal die Hauptdaten aus dem Leben der Meister, eine kurze Charakteristik ihrer Kunst und die nöthigen historischen und beschreibenden Notizen über die einzelnen Bilder, dies Alles durchaus sachkundig, klar und präcis. Ein paar kleine Schulmeisterbemerkungen möge mir der verehrte Verfasser zu gute halten. Erstlich: warum schreibt er consequent Churfürst, da das Wort noch von küren = wählen herstammt, und also Kurfürst zu schreiben ist. Sodann werden wir wohl künftig Elsheimer und nicht Elzheimer zu schreiben haben. Auch wäre für Madonna di Tenda richtiger wohl della Tenda. Vielleicht wäre es praktischer gewesen den Text in kleinerem Format, etwa in Quarto, drucken zu lassen, wie es bei dem Werk über die Belvedere-Galerie geschehen. Die Benutzung würde dann bequemer sein. Freilich hätte dann wohl die französische Uebersetzung des Textes geopfert werden müssen. Aber war denn diese so nöthig? Das Belvedere-Werk hat darauf verzichtet.

Bei dieser Gelegenheit sei mir gestattet, auf einen alten Wunsch aller Kunstfreunde zurückzukommen, daß endlich diese herrliche Sammlung im Winter durch mäßige Heizung dem Studium

*) Seitdem ist diese prächtige Publication vollendet und abgeschlossen worden.

und Genuß zugänglich gemacht werde. So wie die Dinge bisher liegen, bei völlig ungeheizten eisigen Räumen, bleibt das hier versammelte unschätzbare materielle und geistige Capital durch sieben Monate des Jahres so gut wie todt und unbenutzt. Was in Berlin, Wien, Dresden und Paris geschieht, sollte doch auch für München nicht unerreichbar sein. Man klagt und spottet wohl darüber, daß die Einheimischen sich nicht viel um die Pinakothek kümmern. Aber im Sommer ist alle Welt verreist oder auf dem Lande, und im Winter sind Besuche in der Pinakothek ohne schwere Gefährdung der Gesundheit nicht auszuführen. Möge also endlich diesem traurigen und unwürdigen Zustand Abhülfe geschaffen werden.

Gesammelte kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg.

In den beiden stattlichen seit kurzem vorliegenden Bänden, in welchen R. v. Eitelberger begonnen hat seine kunstwissenschaftlichen Schriften gesammelt herauszugeben, liegt eine überaus werthvolle Gabe vor, welche weit über die engeren Fachkreise hinaus auf dankbare Anerkennung rechnen darf. Was diese Sammlung von allen ähnlichen unterscheidet, ist die einheitliche Grundstimmung, die feste Geschlossenheit ihres Inhalts. Sie zieht die Summe dessen, was einer der ausgezeichnetsten heutigen Kunstgelehrten, das Haupt der österreichischen kunsthistorischen Schule, drei Decennien hindurch für die Entfaltung der heimischen Kunst und Kunstgewerbe in unablässiger patriotischer Hingabe gewirkt und geleistet hat. Auf Oesterreich und dessen künstlerische Entwicklung bezieht sich hier Alles; und zwar sind es ausschließlich die Bestrebungen der mächtig ringenden Gegenwart, denen sowohl die historischen als die pädagogischen Aufsätze — unter diese beiden Gesichtspunkte lassen sie sich sämmtlich einreihen — gewidmet sind. Aber es ist nicht ein enger Localgeist, der diese Aufzeichnungen dictirt hat, vielmehr erkennen wir in jeder Zeile den unfassenden Blick, die weite und hohe Gesinnung eines Mannes, der rastlos den Entwicklungen des gesammten Kunstlebens aller Zeiten gefolgt ist, um aus diesen Studien den vorurtheilsfreien

Standpunkt für die Gegenwart zu gewinnen. Bei keinem unter den heutigen Kunstgelehrten ist in solchem Maaße das aus der Betrachtung der Vergangenheit Gewonnene in Fleisch und Blut für die unmittelbare praktische Verwerthung übergegangen. Man ist in der demokratischen, sagen wir vielmehr plebejischen Strömung der Gegenwart gar zu sehr geneigt, allen Heroencultus zu verhöhnen und die hervorragenden Persönlichkeiten in ihrem Werthe herabzusetzen; dennoch bleibt die alte Wahrheit unanfechtbar, daß es niemals die Massen, daß es stets nur einzelne ausgezeichnete Menschen sind, welche neue Bahnen eröffnen, und daß der blinde Troß nur dann eine Bedeutung gewinnt, wenn er sich von den wenigen Einsichtsvollen leiten läßt. Für den Aufschwung des künstlerischen, noch genauer gesagt des kunstgewerblichen Lebens in Oesterreich gebührt keinem eine solche durchschlagende Stellung wie Eitelberger. Allerdings fand er in den entscheidenden höchsten Kreisen das verständnißvolle Entgegenkommen, ohne welches auch seine Kraft sich vergeblich aufgerieben hätte.

Es war um die Mitte der fünfziger Jahre, als ich bei meinem ersten längeren Aufenthalt in Wien Eitelberger kennen lernte. Ich kam dorthin von Berlin, wo damals unter Kugler, Schnaase, Waagen, Hotho, Guhl die Kunstgeschichte des Mittelalters und der neuen Zeit glänzend blühte, während Gerhard, Panofka, Toelken, Curtius die Antike vertraten. Dieser reichen Entfaltung hatte Wien nicht entfernt Ebenbürtiges an die Seite zu setzen. Die langjährige geistige Absperrung Oesterreichs unter dem Metternich'schen Polizeiregiment hatte das wissenschaftliche Leben dort auf's schwerste in Fesseln geschlagen. Aber schon regte sich auf allen Gebieten ein jugendlicher Eifer, das lange Versäumte nachzuholen, mit der vorangeschrittenen Entfaltung im deutschen Reiche in die Schranken zu treten. Wie für die monumentale Kunst die Erbauung der Altlerchenfelder Kirche das Signal zur Befreiung von bureaukratischem Joche war, so wurde für die kunstgeschichtlichen Bestrebungen die Begründung der Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Denkmale der Beginn einer neuen Aera. Neben Gustav Heider war Eitelberger eine der Hauptstützen dieser wissenschaftlichen Tendenz,

die sofort in den „Mittheilungen" und dem „Jahrbuch" der Central-Commission, sowie in der reich illustrirten Publication der „Mittelalterlichen Denkmale des österreichischen Kaiserstaates" Ausdruck fand. Für letzteres Werk war es nothwendig — bezeichnend für die damaligen Verhältnisse Wiens — eine süddeutsche Verlagshandlung (Ebner & Seubert in Stuttgart) zur Herausgabe zu gewinnen. Während Heider in seinen musterhaften Arbeiten über die typologischen Bilderkreise, über die Kirche zu Schöngrabern, über das Antependium von Klosterneuburg u. A. archäologische Forschungen von ernster Gründlichkeit darbot, warf sich das beweglichere Naturell Eitelberger's auf die Fülle der damals noch unbekannten kunstgeschichtlichen Denkmale des Kaiserstaates und brachte als Frucht wiederholter Ausflüge in die einzelnen Kronländer seine lebendig, wenn auch nicht erschöpfend geschriebenen Berichte über ungarische und dalmatinische Bauwerke des Mittelalters. Doch war dies nicht dasjenige Gebiet, auf welchem er seine Lorbeeren ernten sollte.

Vielmehr kam es ihm von Haus aus darauf an, das Interesse an den Schöpfungen der Kunst in weiteren Kreisen zu wecken, den Kunstsinn zu entwickeln und zu pflegen, weil er ganz richtig erkannte, daß nur aus einer möglichst allgemeinen Theilnahme eine kraftvolle neue Blüthe des künstlerischen Lebens zu erwarten sei. Schon seit 1847 hatte er deshalb an der Wiener Universität kunstgeschichtliche Vorträge begonnen, die er auch in späteren Jahren, trotz vielseitiger organisatorischer Thätigkeit, mit Vorliebe beibehalten hat. Eitelberger gilt nicht für einen Docenten von hervorragender formaler oder gar rhetorischer Begabung; aber wenn dies ein Mangel ist, so hat er ihn durch die anregende Lebendigkeit, die stets nur auf die Sache zielende Objectivität, die sprudelnde Fülle von Ideen reichlich aufgewogen. Und der Erfolg hat gezeigt, daß er zu den einflußreichsten Lehrern gezählt werden muß; Eitelberger hat anregend auf die ganze jüngere Generation gewirkt und eine tüchtige Jüngerschaar für unsere Wissenschaft gewonnen. Durch die Herausgabe der „Quellenschriften", die jetzt bis zum vierzehnten Bande vorgerückt sind, hat er hauptsächlich seinen Schülern Aufgaben gestellt, bei welchen sie

sich in strenger historisch-kritischer Methode zu üben Gelegenheit fanden. Durch alles das ist ein so rüstiger kunstgeschichtlicher Betrieb gefördert worden, daß Wien gegenwärtig für diese Disciplin den ersten Rang einnimmt. (Jetzt schon lange nicht mehr!)

Mit alledem erschöpft sich aber die Bedeutung Eitelbergers nicht; sein rastlos zum Schaffen, zu praktischer Thätigkeit drängendes Naturell konnte sich mit einer überwiegend theoretischen Wirksamkeit nicht begnügen. Die Weltausstellungen von 1851, 1855 und 1862, die er als aufmerksamer Beobachter, zum Theil in officieller Stellung besuchte, zeigten ihm das Bild von dem angespannten Wetteifer, in welchen die europäischen Culturvölker auf dem Gebiet gewerblichen Schaffens eingetreten waren; man erkannte deutlich, welche Anstrengungen England, durch die erste internationale Ausstellung belehrt, gemacht hatte, um durch die Gründung des Kensington-Museums und durch energische Verbreitung eines höheren künstlerischen Sinnes den im Kunstgewerbe noch in unbestrittener Alleinherrschaft das Feld behauptenden Franzosen die Palme streitig zu machen. Mit richtigen Blick erkannte Eitelberger, daß sein Vaterland in diesem Wettkampf, bei welchem es sich nicht bloß um ästhetische, sondern um schwerwiegende volkswirthschaftliche Interessen handelt, noch zurückstehe, daß aber der österreichische Stamm eine reiche Begabung für diese Seite gewerblichen Schaffens besitze. Aus dieser Erkenntniß entstanden jene an entscheidender Stelle gebilligten Vorschläge, welche die Gründung des Oesterreichischen Museums zur Folge hatten. Wer die bescheidenen Anfänge dieser Anstalt in unzureichenden Localitäten gekannt hat und den heutigen Zustand dieses auf dem Continente nirgends erreichten, geschweige denn übertroffenen Institutes mit seinen Schulen, seinen über alle Kronländer sich verbreitenden Filialen (so darf man sie wohl nennen) vergleicht, der hat eins der glänzendsten Blätter der neuesten österreichischen Culturgeschichte aufgeschlagen. — Und wie von diesem Centrum aus auf die gesammte Kunstindustrie des Kaiserstaates fördernde Einflüsse geübt worden sind, so daß dieselbe einen immer höheren Rang unter den Leistungen der modernen Culturvölker erstiegen hat, das ist so allgemein bekannt, daß es keiner genaueren Darlegung be-

darf. Ohne die Initiative eines Mannes, der in so hohem Grade umfassende Einsicht mit Thatkraft, theoretisches Wissen mit organisatorischem Talent vereinigte, und der durch diese Eigenschaften das Vertrauen nicht bloß an den entscheidenden höchsten Stellen, sondern auch in den Kreisen der Künstler und der Gewerbetreibenden sich zu erringen wußte, wären diese glänzenden Erfolge nicht möglich gewesen.

Begreiflich daher, daß auch die literarischen Arbeiten eines solchen Mannes besondere Beachtung verdienen. Nicht etwa wegen ihrer künstlerisch vollendeten Form, denn eine solche ist nicht Eitelbergers Sache, und er strebt auch nicht danach. Er wirft in lebhaft erregter Darstellung seine Gedanken hin und ist, wie die meisten seiner schriftstellernden Landsleute, nicht einmal frei von Austriacismen, wie man denn den echt österreichischen fehlerhaften Conditionalis (z. B. I, 207: „Würde er von Haus aus reich gewesen sein, so würde er“ u. s. w., statt: „Wäre er . . . reich gewesen“) häufig antrifft. Also nach classischer Diction ist nicht gestrebt; aber was will das sagen gegenüber den sonstigen Vorzügen dieser Arbeiten! Ueberall verrathen sie den lebendigen Eifer, die warmherzige Begeisterung, die sich ganz an die Sache hingiebt; überall eine Fülle von Kenntniß und Erfahrung auf allen Gebieten des Kunstbetriebes, eine Weite und Höhe objectiver Betrachtung, die auf dem Grunde umfassender historischer Studien beruht und in gerechter Würdigung den Bestrebungen der Gegenwart ein reiches Wissen zur Verfügung stellt.

Der erste Band enthält unter dem Sondertitel „Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit“ eine Anzahl von Aufsätzen, deren Entstehung eine Periode von dreiunddreißig Jahren umfaßt. Einige sind früher bereits in Zeitschriften veröffentlicht, erscheinen hier aber in sachgemäßer Umarbeitung; andere sind aus Vorträgen entstanden; noch andere werden hier zum ersten Male an’s Licht gegeben. Hier bieten besonders die Abhandlungen über das Wiener Genrebild, über Peter Krafft, über Danhäuser und Waldmüller, über Friedrich Gauermann werthvolle Beiträge zur neueren Kunstgeschichte Wiens. Ansprechend ist namentlich die echt historische Art, mit welcher der Verfasser die künstlerischen

Bewegungen aus den allgemeinen socialen Zuständen und dem geistigen Leben der Zeit ableitet und erklärt. Man lernt die kleinbürgerlichen engen Verhältnisse des vormärzlichen Wien kennen, wo die absolutistische Regierungsgewalt alles politische Leben fern hielt und durch ein Absperrungssystem das alte „gemüthliche" Oesterreich vom großen Strom der allgemeinen Entwicklung abdämmte. Ein unmittelbarer Ausdruck jener Zustände war das ältere Genrebild der obengenannten Meister. Einen lehrreichen historischen Ueberblick enthält die Vorlesung über die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert, welcher die biographische Skizze über Hans Gasser als Ergänzung nachfolgt. Der Aufsatz über den als feinsinniger Kunstkenner und Sammler hervorragenden J. D. Böhm entwirft ein anziehendes Bild dieses trefflichen und liebenswürdigen Mannes, mit dem man nicht verkehren konnte, ohne an Einsicht bereichert zu scheiden; zugleich entrollt sich dabei eine lebendige Schilderung der damaligen Zustände in den Wiener Kunstkreisen. Endlich gewährt eine Reihe von Arbeiten eine nicht minder werthvolle Darstellung der architektonischen Entwicklung Wiens, indem einige der bedeutendsten Künstler, und zwar van der Nüll und Siccardsburg, Ferstel und Friedrich Schmidt in ihren Werken geschildert werden. Daran knüpft sich ein Aufsatz „über die kirchliche Architektur in Oesterreich im Jahre 1852", d. h. in jener Umwandlungsepoche, welche mit den büreaukratischen Traditionen im Bauwesen brach und der freien künstlerischen Entfaltung die Bahnen öffnete. Alle diese Abhandlungen erfreuen nicht bloß durch eine reiche Fülle kunsthistorischer Thatsachen, sondern mehr noch durch den Geist unabhängiger, vorurtheilsfreier Würdigung, welcher sowohl den einzelnen Werken, als auch den verschiedenen Richtungen im Ganzen und Großen gerecht zu werden weiß. Nur gegen die „deutsche Renaissance" ist der Verfasser sichtlich etwas voreingenommen; ein Punkt, auf den ich noch zurückkomme.

Der zweite Band dieser gedankenhaltigen Sammlung führt den Sondertitel „Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen." Hier begegnen wir dem Verfasser auf seinem eigentlichen Lieblingsfelde; hier erfahren wir — um nur das

Wichtigste hervorzuheben — von dem competentesten Berichterstatter die Geschichte vom Entstehen des Oesterreichischen Museums und seiner Kunstgewerbeschule, von den Gewerbemuseen in den Kronländern, kurz wir gewinnen den vollen Einblick in die Organisation aller jener ineinander greifenden Anstalten, durch welche die kunstgewerbliche Reform in Oesterreich zur Verwirklichung gekommen ist. Eine Reihe von Artikeln schließt sich daran, welche einzelne kunstgewerbliche Zeitfragen und anderes dahin Gehörige erörtern. Auch hier ist es überall eine Freude, einen Mann mit der vollen Sachkenntniß, dem reichsten Wissen, einer mit rastloser Energie gepaarten Umsicht und echt patriotischer Wärme diese wichtigen Angelegenheiten behandeln zu sehen. Hier öffnet sich eine Fundgrube gesunder Beobachtungen, werthvoller Aufschlüsse, bedeutsamer Winke.

Ich muß darauf verzichten, in's Einzelne einzugehen, und will nur einige Bemerkungen an den letzten Aufsatz der Reihenfolge knüpfen, welcher „die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart" zum Gegenstande hat. Der Verfasser leitet diesen Aufsatz mit einer im Ganzen treffenden Charakteristik der Thätigkeit Kuglers ein. Nur das eine Urtheil möchte ich nicht unterschreiben: daß die Geschichte der Malerei „die relativ schwächste" unter allen seinen Arbeiten sei. Ich muß dieses Urtheil um so entschiedener bestreiten, als ich demselben kürzlich auch im Feuilleton einer der großen Wiener Zeitungen begegnete, woraus ich schließe, daß diese Ansicht dort in gewissen Kreisen sich als Dogma einzunisten anfängt. Erwägt man die damaligen Verhältnisse, die Spärlichkeit und Mangelhaftigkeit der Vorarbeiten (es handelt sich um das Jahr 1837!), so wird eine gerechte Beurtheilung darauf Rücksicht nehmen müssen und zugestehen, daß eine Geschichte der Malerei von solcher Klarheit der Anlage und Gliederung, von solcher Frische der Schilderung, solcher glücklichen Bestimmtheit und geistvollen Prägnanz der Charakteristik eine eminente Leistung war; ja daß sie in mancher Beziehung dem späteren „Handbuch der Kunstgeschichte" und der „Geschichte der Architektur" überlegen war. Heutzutage sind wir nur in genauerer Kritik des Technischen, in größerem Reichthum historisch-

archivalischer Vorarbeiten, in umfassenderer, durch die Eisenbahnen und die Photographie erleichterter Denkmalkunde wesentlich fortgeschritten; in der künstlerisch-wissenschaftlichen Ausprägung des gesammten Materiales aber ist keine der neueren Arbeiten über Geschichte der Malerei jenem Erstlingswerke Kuglers auch nur annähernd zu vergleichen.

Eitelberger kommt sodann auf meine Thätigkeit in Fortführung der „Geschichte der Baukunst" zu sprechen, und wie dankbar auch für seine einsichtige und wohlwollende Beurtheilung ich zu sein alle Ursache habe, so muß ich doch einige nicht ganz zutreffende Ausführungen richtig stellen, weil dieselben sich sonst leicht einbürgern könnten. Zunächst darf ich den Ausdruck „Schüler Kuglers" nicht in dem Sinne annehmen, wie er gebraucht ist. Ich bin nur in demselben bedingten Sinne ein Schüler jenes bedeutenden Mannes, in welchem Eitelberger und jeder Andere, der sich seit den vierziger Jahren mit Kunstgeschichte beschäftigte, sein Schüler genannt werden muß. Denn Wer hätte nicht aus seinen Büchern gelernt und sie zur Grundlage bei den eigenen Studien gemacht? Aber noch mehr hat auf mich das Vorbild Schnaases gewirkt, und ich habe diesem Doppelverhältniß einen Ausdruck gegeben in der Widmung meines Buches über Westfalen. Während Kugler auf genaues und fleißiges Sammeln des monumentalen Materiales hinwies, welches er von einem vorwiegend stilkritischen Gesichtspunkt aus beurtheilte, mahnte Schnaases Beispiel zu einer tiefer in den Geist der Zeiten und der Völker eindringenden Betrachtungsweise, welche die künstlerischen Erscheinungen als bedeutsame Momente der Culturgeschichte auffaßte. Ich muß gestehen, das dieses Streben, welchem Schnaase in seinem großen Meisterwerke einen classischen Ausdruck gab, auch mich in allen meinen Arbeiten vorzugsweise geleitet hat. Mit vollem Nachdruck suchte ich diese Richtung in meiner Geschichte der französischen und noch umfassender bei der Geschichte der deutschen Renaissance zur Geltung zu bringen. Ich darf wohl auf die Einleitungskapitel beider Bücher hinweisen, die aus eindringenden Einzelstudien der Literatur jener Epochen aufgebaut sind. Daneben aber sei mir vergönnt zu bemerken, daß es selbst bei der

französischen Renaissance mit den Vorarbeiten keineswegs so glänzend bestellt war, wie Eitelberger anzunehmen scheint; ich habe wenigstens auf umfassenden Studienreisen durch ganz Frankreich die Monumente selbst kennen lernen müssen. Noch viel mehr war dies aber mit der deutschen Renaissance der Fall, wo ich nicht, wie mein verehrter Freund sagt, „hie und da genöthigt war, selbst die Detailforschung in die Hand zu nehmen", sondern wo ich auf vielen monatelangen Reisen, mehrere Jahre hindurch, das deutsche Gebiet von Danzig und Königsberg bis Trier, von Emden bis Marburg an der Drau, von Hamburg bis Zürich und Bern zu durchwandern hatte, um seine gänzlich unbekannten Renaissance-Denkmale an's Licht zu ziehen, während ich umgekehrt nur „hie und da" mich auf Vorarbeiten stützen konnte. Und dies ist zugleich der Ursprung der neuen Wendung, welche die heutige Architektur und das Kunstgewerbe vielfach zur deutschen Renaissance hin genommen hat, denn der Abschluß meines Buches erfolgte zu einer Zeit, als etwa mit Ausnahme von Raschdorff, der in geistvoller Weise schon früher diesen Stil wieder aufgenommen hatte, noch kaum ein Künstler an die Werke jener Epoche dachte. Ich darf daher wohl für das mühevollste meiner Bücher das Resultat in Anspruch nehmen, das dasselbe nicht blos der wissenschaftlichen Forschung, sondern auch dem werkthätigen Schaffen eine neue Denkmälerwelt erschlossen hat. Auch darf man den Ursprung dieser neuen Bewegung nicht so auffassen, wie Eitelberger es in seinem Aufsatz über Friedrich Schmidt gethan, als ob dieselbe „erst nach dem Tage von Sedan wieder in Schwung gekommen wäre, da man um jeden Preis das Deutschthum verherrlichen wollte." In der That hat der „deutsche Chauvinismus" jener Tage nichts mit dem Rückgreifen zu unserer heimischen Renaissance zu schaffen, wie auch mein Buch mit demselben nichts zu thun hat. Es war einfach eine wissenschaftliche Arbeit, zu der ich aus Pflicht gegen Kuglers nachgelassenes Werk mich seit langer Zeit verbindlich gemacht hatte, und zu der ich die Studien seit Beendigung des Buches über die französische Renaissance (1868) energisch in die Hand nahm, nachdem ich schon vorher lange Zeit fleißig dafür gesammelt hatte. Daß aber das Zurückgreifen zur

deutschen Renaissance gleichsam in der Luft lag, beweist das große Unternehmen Ortweins, welches fast gleichzeitg mit meinem Buche begonnen ward.

Soviel, um den geschichtlichen Zusammenhang einer künstlerischen Bewegung festzustellen, die in der Gegenwart ihre Rolle noch nicht zu Ende gespielt hat. Was nun des Verfassers Abneigung gegen diesen Stil betrifft, so ist Vieles in seinen Bemerkungen zutreffend, während Anderes mir übertrieben vorkommen will. Wenn ihn gewisse, namentlich in München hervorgetretene wilde Ausschreitungen, die hauptsächlich von architektonisch ungeschulten, wenngleich im Uebrigen noch so talentvollen Künstlern herrühren, mit Recht bedenklich machen, so lassen sich dagegen wiederum in München, aber auch in Wien, Stuttgart, Frankfurt, Köln, Berlin — um nur einige der hervorragendsten Punkte zu nennen — zahlreiche Bauten dieses neuen Renaissance-Stiles anführen, die eine gesunde Bereicherung und Belebung unserer architektonischen Formenwelt bezeichnen.

Künstlerisches aus Oesterreich.

Seit einer Reihe von Jahren sind wir gewohnt, von dem östlichen Bruderstamm mit reichen Gaben aus dem Gebiete künstlerischer und kunstgewerblicher Veröffentlichungen beschenkt zu werden. Die wichtigsten Impulse, welche das von Eitelberger in's Leben gerufene und zu glänzender Blüthe entfaltete österreichische Museum in dem weiten Bereich alles künstlerischen Schaffens gegeben hat und unausgesetzt noch giebt, lassen sich in dieser umfangreichen, ja man darf sagen großartigen Thätigkeit unschwer erkennen. Zunächst kommen hier die Publicationen in Betracht, welche vom Museum selbst auf Anregung und unter der kundigen Oberleitung Eitelbergers herausgegeben werden. Eine Anzahl derselben verdankt man der sachverständigen Wirksamkeit Professor Herdtles, dessen schöne Veröffentlichung über die japanischen Bronzegefäße ich bereits im December des vorigen Jahres an öffentlicher Stelle gewürdigt habe. Daran schließen sich neuerdings die von demselben Architekten herausgegebenen „Vorbilder für die Kleinkunst in Bronze" (Wien 1884, A. Hölder), welche auf zwanzig Tafeln in Photolithographien nach vortrefflichen Zeichnungen Bronzegefäße und Geräthe aus der Antike, dem Mittelalter und der Renaissance vorführen, eine wahre Mustersammlung origineller, kunstvollendeter Schöpfungen, die der Praxis um so mehr zu empfehlen sind, als unserer Metallkleinkunst immer noch gute

Vorbilder zur Nachahmung und mehr noch zur Anregung nicht im Uebermaß zu Gebote stehen. Keine Frage aber, daß diese Industrie bei uns noch bedeutender Steigerung fähig ist und daß sie in demselben Maße auf dem großen Weltmarkte siegreich bestehen wird, als es ihr gelingt durch Schönheit der Muster und Gediegenheit der Arbeit alles Andere zu übertreffen. Endlich ist von demselben Verfasser das im größten Format erscheinende Werk „Mustergültige Vorlageblätter zum Studium des Flachornaments der italienischen Renaissance" (Stuttgart, Paul Neff, 1884) zu nennen. Es sind jene herrlichen eingelegten Holzarbeiten (Intarsien) gemeint, welche das Entzücken jedes Kunstfreundes sind, und die in Schönheit der Zeichnung, Anmuth und freier Grazie der Composition, vollendetem Ebenmaß der Raumfüllung nirgends ihresgleichen haben. Zwar besitzen wir manche Publicationen aus diesem Gebiet, von denen ich nur die prächtige, vom österreichischen Museum herausgegebene des zu früh verstorbenen Valentin Teirich nennen will. Aber hier ist die Absicht, die Ornamente nach genauen Aufnahmen in Originalgröße vorzuführen und dadurch den Industrieschulen und den Kunstgewerbetreibenden Vorlagen zum Zeichnen und für die Ausführung zu bieten, wie sie so correct und vollkommen noch nicht vorhanden sind. So darf man denn dem schönen Werke die weiteste Verbreitung wünschen.

Wahrhaft herzerfreuend aber ist eine andere Erscheinung, die uns um so wohlthuender berührt, als sie von dem kräftigen Culturleben jenes fernen urdeutschen Stammes Zeugniß ablegt, der in den transsylvanischen Ländern, umschlossen und bedrängt von feindseligen Volkselementen, deutsche Art und Sitte, Sprache und Gesinnung seit Jahrhunderten mannhaft vertheidigt hat. Die deutschen Bürger Siebenbürgens nehmen unser Interesse um so mehr in Anspruch, als selbst in den Stammländern der habsburgischen Monarchie neuerdings das Deutschthum gegenüber den Angriffen halb barbarischer Völkerstämme immer rücksichtsloser preisgegeben wird. Und doch wissen wir, daß Kunst und Cultur seit den ältesten Zeiten durch ganz Ungarn bis tief nach Siebenbürgen hinein, wo nicht im Einzelnen bei Werken der Kleinkunst

byzantinischer Einfluß stattfand, von Deutschland stammte und deutsches Gepräge trug. Diejenige Sorte von Cultur, welche die Herren Tschechen und Magyaren aus eigensten Mitteln zu Stande bringen, haben wir ja in neuesten Zeiten aus haarsträubenden Beispielen kennen gelernt.

Was nun die in Rede stehenden Veröffentlichungen betrifft, so reihen sie sich in erfreulichster Weise den Bestrebungen an, welche wir überall in Deutschland immer nachdrücklicher gefördert sehen. Es sind die immer noch zahlreichen alten Denkmäler des Landes, welche uns in guten Publicationen vorgeführt werden und wir gewinnen überall den Einblick in eine künstlerische Thätigkeit, deren Quellen im deutschen Mutterlande zu suchen sind. Der längst durch seine tüchtigen Arbeiten auf diesem Gebiete bewährte Ludwig Reißenberger beschenkt uns mit einer gediegenen Monographie über die evangelische Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt (in Commission bei Franz Michaelis, Hermannstadt, 1884). Die Kirche ist ein ansehnlicher spätgothischer Bau mit langem, aus dem Achteck geschlossenen Chor, stattlichem Querhaus, hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen, die an der Südseite später Emporen erhalten haben, endlich einem massenhaften Westthurm, dessen untere Theile unzweifelhaft noch aus romanischer Epoche stammen. Später wurde das dreischiffige Langhaus neben dem Thurm fortgeführt und noch um drei Joche über denselben hinaus verlängert. Die zahlreichen dem Text eingestreuten Abbildungen lassen erkennen, daß der ganze Bau mit einem gewissen Reichthum in den künstlerischen Formen der späteren deutschen Gothik durchgeführt ist. Somit gewinnt der Bau für die Schlußepoche des Mittelalters ungefähr dieselbe Bedeutung, welche der Dom zu Karlsburg, ebenfalls ein echt deutsches Werk, für die romanische Epoche behauptet.

Außer der Kirche wird sodann der künstlerischen Ausstattung und der reichen Schätze derselben gedacht, unter ersteren eines umfangreichen Wandgemäldes der Kreuzigung, welches nach inschriftlichem Zeugniß im Jahre 1445 durch einen Meister Johannes von Rosenau ausgeführt wurde. Das Bild ist, gleich dem bekannten Altar in Aussee, ein merkwürdiger Beweis von der unge-

wöhnlich frühen Aufnahme, welche die Kunst der van Eyck in den österreichischen Ländern gefunden hat. Bezeichnend für den dieser Schule eigenen Realismus sind die zahlreichen Elemente ungarisch-siebenbürgischer Tracht, die der Maler zur Anwendung gebracht hat. Unter den übrigen Kunstdenkmälern der Kirche ist ein in der Form eines colossalen Pocals gegossenes ehernes Taufbecken, im Jahre 1438 von einem Meister Leonhard ausgeführt, hervorzuheben; außerdem unter den zahlreichen kirchlichen Geräthen ein prachtvoller gothischer Kelch, reich mit Filigran und farbigem Schmelzwerk geschmückt, eine herrliche silberne Kanne mit reichem figürlichen Schmuck, namentlich den Relief-Scenen vom Urtheilsspruche des Königs Salomo und vom Besuche der Königin von Saba, ein ausgezeichnetes Werk des Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann. Aus dem Text erfahren wir, daß nicht weniger als 15 Kelche, 17 Patenen, 11 Kannen, 4 Kreuze, 7 Ciborien, 11 paar Leuchter, 1 Weihwasserkessel und ein Handtaufbecken sich noch jetzt im Besitze der Kirche befinden. Aber auch prachtvolle alte Meßgewänder sind noch vorhanden, namentlich noch drei vollständige Garnituren oder, wie der frühere Ausdruck lautete, „Capellen" für den celebrirenden Priester und die Diaconen, theils in rothem, theils in schwarzem Sammet und in schweren, reichgemusterten, goldgewirkten Seidenstoffen. Zwei von diesen herrlichen Werken, sowie die obenerwähnte Kanne, der Kelch und das Taufbecken, sind durch gute Holzschnitte veranschaulicht, während das Wandgemälde in einem großen Kupferstich dargestellt ist. Der Text nach seinem geschichtlichen und beschreibenden Theil zeugt von liebevoller Hingebung, sorgfältiger Umsicht und völligem Verständniß, so daß die Arbeit in jeder Hinsicht, auch in ihrer schönen typographischen Ausstattung, als eine äußerst erfreuliche sich darstellt. Nur die vier lithographirten Tafeln mit der malerischen Ansicht und drei Aufrissen der Kirche stehen auf dem Standpunkte der ersten Anfänge lithographischer Technik.

Im Anschlusse an diese werthvolle Monographie ist nun von einer zweiten umfassenderen Veröffentlichung zu berichten, welche in den letzten Jahren mit Unterstützung des ungarischen Cultusministers durch den Ausschuß des Vereins für siebenbürgische

Landeskunde herausgegeben wird. Es sind die „kirchlichen Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen", Lichtdrucke mit erläuterndem Text, von welchen bis jetzt drei Lieferungen mit je acht Tafeln vorliegen. Auch hier ist es wieder von hohem Interesse, den Schatz mannigfaltigster alter Kunstwerke kennen zu lernen, der in jenen entlegenen Gegenden als Zeugniß regen Kunstsinnes sich erhalten hat. Da die Bildwerke der ersten Lieferung sämmtlich der Hermannstädter Pfarrkirche angehören und mehreres aus der zweiten Lieferung und auch aus der dritten von dort stammt, so erhalten wir hier eine willkommene Ergänzung des in jener Monographie Gebotenen.

Ueberaus bemerkenswerth sind die verschiedenen Grabsteine der Grafen der sächsischen Nation durch das höchst eigenthümliche Costüm. Zu den originellsten und prächtigsten Arbeiten nationaler Goldschmiedekunst gehören sodann die sogenannten Hefteln, ein prachtvoller Brustschmuck der sächsischen Jungfrauen in Form von großen silbervergoldeten halberhabenen Scheiben. Die aus dem Mittelalter stammenden haben die Gestalt einer sechsblätterigen Rose, in deren Mitte Maria mit dem Christuskinde, von einzelnen Heiligen umgeben, in halberhabener Arbeit dargestellt ist. Die Reformation vertrieb die Madonna auch von diesem Platze und setzte an ihre Stelle einen großen facettirten meist blutrothen Glasstein, der von zierlichen Ornamenten eingefaßt ist. Je zwei Beispiele dieser beiden Gattungen sind in Abbildungen vorgeführt. Außer diesen merkwürdigen profanen Werken ist eine Anzahl kirchlicher Goldschmiedearbeiten, Kelche, Ciborien, Crucifixe, Kannen, theils aus dem Mittelalter, theils aus der Renaissancezeit dargestellt. So muß denn diese ganze Publication, für deren sorgfältig ausgeführten Text wir wiederum dem verdienstlichen Reißenberger zu danken haben, als eine hochwillkommene Bereicherung unserer Anschauungen begrüßt werden.

An diese Veröffentlichung schließt sich ein weiteres Werk, das sich als Beilagenheft zu dem vorhergenannten ankündigt: „Arbeiten des Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann." Wie vor einigen Jahren der Warburger Goldschmied Eisenhoit plötzlich entdeckt wurde, so tritt hier wieder ein alter deutscher

Meister der Goldschmiedekunst an's Licht, den wir gleich in einer Reihe hervorragender Werke kennen lernen. Hann wirkte gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Hermannstadt, dessen evangelische Pfarrkirche jene prächtige silberne Kanne von ihm besitzt, von der wir schon oben sprachen. In der vorliegenden Monographie werden noch mehrere ähnliche Arbeiten von ihm mitgetheilt, die ihn allesammt als einen tüchtigen Meister jener Epoche erkennen lassen. Im Streben jener Zeit bedeckt er alle Flächen mit Bildwerk voll quellenden plastischen Lebens und löst die ganze Gestalt des Gefäßes in freie Plastik auf. Selbst die Henkel und Deckel werden in diesem Sinne mit reichem Figurenschmuck durchgebildet. Während die Hauptflächen figürliche Scenen in reicher malerischer Anordnung enthalten, sind die untergeordneten Theile mit Frucht- und Blumengewinden in schwungvoller Behandlung bedeckt, Alles voll Leben, Kraft und Mannigfaltigkeit. Kleine Figürchen oder Gruppen krönen endlich als Handhaben den Deckel. Die eine dieser Kannen, im Besitze des Freiherrn L. von Rosenfeld, in zwei Darstellungen vorgeführt, enthält den Triumphzug eines antiken Herrschers und ist auf dem Deckel mit einem Reiterfigürchen und einem Adler geschmückt. Die andere ähnlich behandelte, auf drei Tafeln vorgeführte, enthält die Darstellungen des Cyrus, der den Crösus begnadigt, des Tyrannen Phalaris, der den Perillus in den von diesem angefertigten ehernen Stier werfen läßt, und des Opfertodes des Curtius. Den Deckel krönt auch hier eine Reiterfigur. Ferner finden wir einen Armbrusterpocal, ebenfalls silbervergoldet, im Besitze des Freiherrn L. von Rosenfeld, ein schlank und zierlich aufgebautes Werk, nicht ohne naturalistische Zuthaten, wie z. B. die Rose auf dem Deckel, aber mit besonders hübsch gearbeiteten schwungvollen Voluten am Schaft und mit gravirten landschaftlichen Scenen am Gefäßbauch. Ein weiteres Blatt stellt eine silbervergoldete Schale aus derselben Sammlung dar, in Form einer achtblättrigen Rose, auf dem Mittelfeld in Relief getrieben ein Fruchtstück mit einem Vogel. Endlich ist eine andere Schale in Form einer sechsblättrigen Rose zu erwähnen, welche die Geschichte von Cimon und seiner Tochter im Gefängniß auf dem Mittel-

felde zeigt. Ursprünglich für die Weberzunft in Hermannstadt gefertigt, befindet sich das Werk jetzt in der Sammlung des Freiherrn S. von Brukenthal daselbst. Alle diese Werke verrathen einen Meister, der in den Formen seiner Zeit sich mit Freiheit bewegt und sowohl in den classischen Anschauungen als in den theils stilistischen, theils naturalistischen Elementen der damaligen Goldschmiedekunst zu Hause ist. Genaueres über den Meister wird in einem noch ausstehenden Texthefte versprochen, dem wir mit Interesse entgegensehen. Jedenfalls muß die Kunstgeschichte den Namen des Sebastian Hann in ihre Register eintragen.

Weitere hocherfreuliche Anzeichen von dem Wetteifer, der auf kunstgewerblichem Gebiete in den österreichischen Ländern herrscht, giebt eine stattliche Publication, die uns aus der schönen Steiermark kommt und den kunstgewerblichen Arbeiten aus der culturhistorischen Ausstellung zu Graz vom Jahre 1883 gewidmet ist. Nach der Auswahl Professor Karl Lachers von dem Photographen Leopold Bude aufgenommen und in vorzüglichen Lichtdrucken durchgeführt, bietet dieses prächtige Werk in 10 Heften zu 10 Tafeln eine Auswahl der vorzüglichsten Schätze jener reichen und glänzenden Ausstellung (Verlag von Friedrich Groll in Graz). In mustergültiger Darstellung und bei mäßigem Preise tritt hier ein Werk vor uns hin, das sowohl den Lehranstalten als den Kunstgewerbetreibenden, sowie allen Freunden alter Kunst hochwillkommen sein muß. Der Werth dieser Publication gewinnt dadurch noch an Bedeutung, daß die Mehrzahl der herrlichsten Schöpfungen aus Privatbesitz stammt und also naturgemäß nach dem Schlusse der Ausstellung der Oeffentlichkeit wieder entzogen werden mußte. Denn neben den öffentlichen Anstalten, den Kirchen und Profananstalten wetteiferte der hohe Adel des Landes im Beschicken der Ausstellung mit den kostbarsten Schätzen.

Es würde den gegebenen Raum weit überschreiten, wollten wir aus dieser wahrhaft verschwenderischen Fülle Einzelnes herausheben; es kann nur betont werden, daß unter all' diesen Werken sich nichts Unbedeutendes findet, daß vielmehr der ganze Umfang kunstgewerblichen Schaffens aus den classischen Epochen des 15.,

16. und 17. Jahrhunderts in prächtigen Beispielen vorgeführt ist. Wir finden namentlich die kostbarsten und seltensten Werke herrlicher Holzschnitzerei der Spätgothik, wie jenen unvergleichlichen Schrank im Besitze des Grafen V. Wimpfen, sowie die Schmiedearbeit jener Epoche, die gerade in Steiermark durch eine Reihe vorzüglicher Werke vertreten ist, namentlich aber die größte Mannigfaltigkeit von Schöpfungen aller Art aus der Renaissancezeit. Wir finden prachtvolle Webereien und Stickereien, werthvolle Arbeiten aus Bronze, Zinn und vorzüglich aus Eisen, z. B. die herrlich gearbeiteten Brunnengitter, wie denn die Steiermark in der Epoche der Renaissance die höchste Meisterschaft in der künstlerischen Ausführung von Schmiede- und Schlosserarbeiten erreichte. Auch die Tischlerei und die Schnitzarbeit ist in vorzüglichen Beispielen vertreten. Dasselbe gilt von den Werken der Keramik, den Steinzeug- und Majolicakrügen und den Ofenkacheln; ebenso fehlt es nicht an Bucheinbänden und Lederarbeiten. Vor allem aber sind kostbare Gold- und Silberarbeiten zu verzeichnen, unter welchen dem Landschadenbundbecher aus Graz, ohne Frage eines der edelsten Werke deutscher Goldschmiedekunst, mit Recht die erste Stelle zugewiesen ist. Das schöne Werk ist nicht blos in einer Gesammtansicht, sondern auch in Theilblättern zur klaren Anschauung gebracht. Wie gelegentlich die italienische Kunst in diese südlichen Gegenden hineinspielt, bezeugen die beiden berühmten Reliquienschreine des Domes zu Graz, welche in zierlicher Elfenbeinschnitzerei die Triumphe des Petrarca darstellen. Als deutsches Gegenstück der Elfenbeintechnik diene das anmuthige Relief aus dem Stift Rein, welches im naiven Stile des 14. Jahrhunderts die Belagerung einer Minneburg darstellt.

Doch, wie gesagt, in das Einzelne dieser überaus reichen Publication einzugehen, würde hier viel zu weit führen. Es ist nur zu sagen, daß unter zahlreichen ähnlichen Veröffentlichungen die vorliegende eine der vorzüglichsten genannt werden muß, indem sie nach Inhalt und Ausstattung gleich werthvoll ist. Der vom Herausgeber hinzugefügte erklärende Text giebt alles Wissenswerthe in ebenso präciser wie klarer Weise.

Eine nicht minder werthvolle, wenn auch nicht ebenso um-

fangreiche Publication bietet die Sammlung von 35 Lichtdrucktafeln aus dem städtischen Museum Carolino-Augusteum in Salzburg. Jeder Besucher der unvergleichlich schönen Hauptstadt des Salzkammergutes wird sich mit dankbarer Freude des Genusses erinnern, welchen das Studium dieser Sammlungen gewährt. Wir besitzen in Deutschland eine ganze Reihe größerer und reicherer Alterthümermuseen, die an Umfang und Werth der bescheidneren Salzburger Sammlung weit überlegen sind, aber keine darunter kann an geschmackvoller, echt künstlerischer Anordnung, an malerischem Reiz der Gesammtwirkung auch nur von fern mit dieser Sammlung sich messen. Es ist das Verdienst des leider zu früh verstorbenen Malers Jost Schiffmann, dieses Museum in's Leben gerufen und ihm im Wesentlichen dieses Gepräge aufgedrückt zu haben. Der kürzlich erschienene Jahresbericht der Anstalt für 1883 enthält unter Beifügung des höchst sympathischen Bildes einen Lebensabriß des ausgezeichneten Mannes. Ihm ist es zu verdanken, daß an Stelle der trockenen Pedanterie, welche so oft in der Aufstellung solcher Sammlungen das Scepter führt, ein feiner künstlerischer Sinn das Ganze durchweht. Wir wollen nicht von den nicht seltenen Beispielen sprechen, wo derartige Sammlungen nur für den Stockgelehrten aufgestellt zu sein scheinen, der Künstler aber und die große Masse des Publicums eher zurückgeschreckt als angezogen wird. So viel ist gewiß, daß ein warmes allgemeines Interesse für Kunst- und Alterthum nur durch geschmackvolle, das Auge harmonisch erfreuende, den Sinn des Beschauers erhebende Anordnung unserer Museen zu erwecken ist. In dieser Hinsicht hat Schiffmann Großes geleistet und geradezu bahnbrechend bei uns gewirkt. Wie sinnig wird man in der Eingangshalle gleich durch den interessanten Brunnen begrüßt! Wie prächtig ist der Eindruck der großen Waffenhalle, deren Pfeiler und Gewölbe geschmackvoll mit den Waffen selbst decorirt sind! Wie stimmungsvoll wirken dann die einzelnen, im Charakter einer bestimmten Zeit durchgeführten Gemächer: die Capelle, das Studirzimmer, das Prunkgemach, der Speisesaal, die Jägerstube, das Schlafzimmer, die Renaissancehalle und das Rococostübchen, endlich nicht am mindesten die Küche mit ihrem echten alten Hausrath

und der bunten Welt charaktervoller Geschirre! Von allen diesen Räumen erhalten wir hier treffliche photographische Aufnahmen, wozu dann noch einzelne hervorragende Gegenstände kommen, wie der keltische Bronzehelm, die beiden prächtigen Majolica-Oefen und manches Andere. Angesichts dieser dankenswerthen Veröffentlichung und der Berichte, die wir über die Verwaltung des Museums empfangen, kann man der Stadt Salzburg zu so schönen Erfolgen nur Glück wünschen und die Hoffnung aussprechen, daß das Interesse an dieser Anstalt immer weitere Kreise ergreifen möge.

Ich kann diese Uebersicht nicht schließen, ohne zu dem Manne zurückzukehren, der wie kein Anderer die große Entwickelung kunstgewerblichen Lehrens und Schaffens in Oesterreich angebahnt hat. Rudolf von Eitelberger, der Schöpfer des k. k. Museums für Kunstindustrie, hat für die gesammten Länder des Kaiserstaates die Initiative gegeben und, indem er früh schon die Forderungen der Zeit erkannte, alle diese Bestrebungen auf Hebung des künstlerischen und kunstgewerblichen Lebens mit seltenem organisatorischen Geschick, mit einsichtsvoller Energie und unabläßiger Ausdauer in's Leben geführt. Wenige Männer giebt es im Kaiserstaate an der Donau, denen das heutige Cultur- und Kunstleben dort so Großes verdankt wie ihm. Obwohl fortwährend unabläßig thätig, überall mit Rath und That eingreifend, stets noch mit dem Wort und der Feder in erster Reihe für die von ihm vertretene Sache kämpfend, hat der vielbeschäftigte Mann noch Zeit gefunden, in einer Sammlung seiner kunsthistorischen Schriften die Summe seines literarischen Wirkens zu ziehen. Mit dem vierten kürzlich erschienenen Bande der „Gesammelten kunsthistorischen Schriften“ (Wien 1884, W. Braumüller) ist diese gehaltvolle Publication zum Ende gebracht. Dieselbe bietet in neuer Auflage die zuerst 1861 erschienene Beschreibung der mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens, die damals von dem Jahrbuch der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale veröffentlicht wurde. Es war vor nun 23 Jahren die fröhliche Jugendzeit, wo die eben aufgeblühte Wissenschaft der mittelalterlichen Kunstgeschichte auch in Oesterreich durch Gustav

Heider und Rudolf von Eitelberger die lebhafteste und folgenreichste Pflege fand. Eitelberger war es beschieden, zum ersten Mal uns mit den Denkmälern des östlichen Küstensaumes der Adria bekannt zu machen, in denen sich das Culturleben jener Länder, zuerst unter dem Einfluß von Ravenna, dann unter der siegreichen Führung der Lagunenrepublik in eigenartigen Denkmälern ausprägte. Eine neue Welt ward uns aufgeschlossen und bald reihten sich andere Gebiete des weiten habsburgischen Länderbesitzes an, namentlich die mittelalterliche Denkmalswelt Ungarns und Siebenbürgens. Indem wir nun diese schön ausgestattete Jugendschrift Eitelbergers an den Schluß seiner gesammelten Schriften gestellt sehen und mit der Erinnerung in jene jugendfrohen und hoffnungsreichen Zeiten zurücktauchen, rufen wir dem tapferen Veteranen der künstlerischen, kunsthistorischen und kunstgewerblichen Entwickelung in Oesterreich einen dankbaren Gruß zu und wünschen ihm noch manches Jahr ersprießlichen weiteren Wirkens.

Die Hamilton-Manuscripte in Berlin.

Vor zwei Jahren die Pergamenier: jetzt die Pergamente; man muß gestehen, Preußen versteht auch friedliche Eroberungen zu machen, die uns immer mehr als eine Folge der kriegerischen vor Augen treten. Denn ohne die großen politischen Erfolge wären auch diese glänzenden Bereicherungen des Culturlebens nicht zu denken. Der Staat Friedrichs des Großen hat damit auf seinen alten, niemals ganz verlassenen Bahnen neue bedeutsame Schritte vorwärts gemacht und den übrigen deutschen Ländern ein beachtenswerthes Beispiel gegeben. Die bei uns lange Zeit üblich gewesenen Seitenhiebe auf den „Militärstaat" haben oft die Erinnerung an das, was Preußen auch früher schon für ein höheres Culturleben gethan, verdunkelt. Aber wir wollen nicht vergessen, welche Kraft das durch die Napoleonische Gewaltherrschaft und durch die Anstrengungen der Befreiungskriege ausgesogene, damals kleine und arme Land sofort nach Wiederkehr geordneter Zustände aufgeboten hat, um ein höheres Geistesleben zu fördern. Erlag auf politischem Gebiete leider auch dort lange Zeit jede freiere Regung dem Banne, welchen die Schwarzkunst Metternichs über ganz Deutschland verhängte, so wurde doch wenigstens das wissenschaftliche und künstlerische Leben einsichtsvoll gepflegt. Die Stiftung der Berliner und der Bonner Uni-

versität, die Neugestaltung und Entwickelung der übrigen Hochschulen des Landes giebt davon vollgültiges Zeugniß. Aber auch die schönen Künste, welche eine noch vielfach bei uns in maßgebenden Kreisen herrschende Anschauung zu einer Paria-Stellung verurtheilt, erfreuten sich nachdrücklicher Pflege. Die edlen Schöpfungen eines Schinkel, Schadow und Rauch gewähren noch jetzt den Eindruck eines hochidealen Kunstlebens; namentlich aber ward durch die Errichtung des Museums ein Raum für jene Kunstsammlungen hergestellt, deren Gründung man sofort mit hoher Einsicht in Angriff nahm und in einer den Verhältnissen jener Zeit entsprechenden Weise zu fördern wußte. Unter Friedrich Wilhelm IV. trat durch die politischen Wirrsale wohl eine Hemmung in dieser Richtung ein; dennoch gelang dem kunstsinnigen Fürsten die Erbauung des neuen Museums, die reiche Ausschmückung desselben mit Wandbildern Kaulbachs und anderer angesehenen Meister und die Begründung einer kunstgeschichtlichen Sammlung von Abgüssen, wie sie so reichhaltig auf dem Continent nirgends gefunden wird.

Aber eine energischere Förderung der künstlerischen Interessen vollzog sich doch erst, nachdem Preußen sich aus den unnatürlichen Fesseln des alten Bundestages befreit, das hemmende Band mit Oesterreich gelöst und seine große politische Mission der Begründung eines neuen deutschen Reiches erfüllt hatte. Alle wahren Freunde des Vaterlandes mußten fortan um so lauter die Forderung erheben, daß jener Staat, welchem die politische und militärische Führung zugefallen war, nun auch auf dem gesammten Gebiete des Culturlebens beispielgebend allen übrigen voranschreite. Wo sich daher dieser Gedanke verdunkelt, da tritt sofort eine Schwächung der preußischen Machtstellung ein; wo dagegen die Fackel heller aufleuchtet, da nimmt ganz Deutschland freudig an solchen Errungenschaften theil. Mit unverkümmerter Freude begleiten wir also die großen Fortschritte, welche im künstlerischen Leben dort gemacht werden, und je mehr die neuen glänzenden Erwerbungen den Neid des Auslandes, der Franzosen und sogar der Engländer, wachgerufen haben, um so mehr Anlaß haben wir, stolz auf dieselben zu sein. Es spricht sich in allen diesen

Vorgängen zunächst die Intelligenz, der Scharfblick und die Thatkraft der Museumsvorstände aus, denn wie damals Conze berufen war, die durch Humann begonnenen pergamenischen Ausgrabungen, Hand in Hand mit dem Entdecker, zu Ende zu führen, so war es jetzt Lippmann, dem Vorstande des Kupferstichcabinets, beschieden, die großartigen Hamilton-Schätze zu erwerben. Die machtvolle Energie und die Einsicht des hohen Herrn, unter dessen Protectorat sich die Entwickelung der Berliner Museen unvergleichlich gehoben hat, ist es aber, welche diesen Anstrengungen erst zum Siege zu verhelfen wußte.

Suchen wir nach einem mehrwöchigen Studium, welches uns an Ort und Stelle durch die zuvorkommende Gefälligkeit der Museumsbeamten gestattet war, eine kurze Schilderung von dem Reichthum und der Pracht der Hamiltonschätze zu geben. In erster Linie und in eingehender Weise galt dieses Studium der berühmten Dante-Handschrift, welche Sandro Botticelli mit nicht weniger als 84 großen Zeichnungen geschmückt hat. Es ist hier nicht der Ort in ausführlicher Weise auf diesen unvergleichlichen, in seiner Art einzigen Schatz einzutreten. Doch möge so viel bemerkt werden, daß es sich hier nicht um die Arbeit eines jener berufsmäßigen Miniatoren handelt, wie sie in großer Anzahl seit dem ersten Mittelalter bis zur Zeit der Hochrenaissance in Italien, Frankreich, Flandern und Deutschland die geistlichen und profanen Handschriften mit bunten Bildern, Initialen und Randverzierungen zu schmücken pflegten; vielmehr tritt uns hier das Werk eines der großen Meister der Kunst entgegen, der die Muße, welche ihm seine monumentalen Schöpfungen der Wand- und Tafelmalerei übrig ließen, zur Ausführung dieser anspruchslosen und doch so bedeutsamen Zeichnungen verwandte. In ihnen überläßt er sich ganz dem eigenen Zuge seines Genius und sucht in tiefsinnig grüblerischer Versenkung die Gebilde zu gestalten, welche die Phantasie eines der erhabensten und eigenartigsten Dichter dem Reiche mystischer Vorstellungen entnommen hatte. Vor diesen wundersamen Compositionen wird uns der Charakter Botticellis in einer ganz neuen Beleuchtung gezeigt, und wir erkennen jenen schwermüthig ernsten Zug, der den edlen Künstler wie die Besten

seiner Zeitgenossen von Fra Bartolommeo bis Michel Angelo zu Anhängern des feurigen Bußepredigers Savonarola machte.

Auf den ersten Blick werden die bewegten Scenen des Inferno und des Purgatorio am meisten den Beschauer fesseln. Der Zeichner verweilt hier bei der Schilderung der Qualen mit einer unerschöpflichen Phantasie, die indeß auf den volksthümlichen Traditionen des Mittelalters beruht, wie sie im Anschluß an Dante's Gedicht schon Giotto mit seiner zahlreichen Schule in riesigen Wandbildern zu gestalten versucht hatte. Aber der Meister der Renaissance geht mit einem vertieften Naturverständniß und einem ganz neuen, aus dem Studium der Perspective geschöpften Raumgefühl an seine Aufgabe heran und weiß dieselbe in ungleich machtvollerer Weise zu lösen. Gruppen, wie die unter ihren Felsenlasten niedergebeugten Stolzen, wie die Ketzer in den flammenden Sarkophagen, die Heuchler in ihren vergoldeten Bleikutten, die im Pech-See verzweifelnden Bestechlichen oder die umgekehrt in flammenden Löchern steckenden Simonisten sind von erschütternder dramatischer Gewalt. Aber zur reinsten Höhe schwingt sich doch der Geist des Künstlers erst da auf, wo es gilt die Wonnen des Paradieses zu schildern, und während der Griffel des Dichters nur von dem unermeßlichen Lichtglanz zu erzählen weiß und dann verstummt, erhebt sich die Phantasie des Malers zu jener oft variirten Gruppe des an der Hand Beatricens aufschwebenden Dante, in welche er alle Hoheit und Herrlichkeit, alle strahlende Anmuth, die ihm zu Gebote stand, ausgegossen hat. Ein Füllhorn von Schönheit schüttet er hier vor den Augen des entzückten Beschauers hin.

Doch von diesen Herrlichkeiten werde ich an anderem Orte ausführlicher zu berichten haben; hier möge es gestattet sein, noch einen kurzen Ueberblick über die Fülle anderer Schätze zu geben, welche diese fabelhaft reiche Erwerbung uns zugebracht hat. Von den zahlreichen, rein wissenschaftlichen Manuscripten, welche der k. Bibliothek zugetheilt worden sind, kann selbstverständlich hier nicht die Rede sein, da ihre Untersuchung den Historikern und Philologen obliegen wird. Aber an das Kupferstichcabinet sind über zweihundert mehr oder minder reich miniirte Handschriften

gelangt, unter welchen vielleicht einige sechszig von allererstem Range sind. Diese Werke eingehender zu prüfen kann nur Sache einer jahrelangen Untersuchung sein; so viel sich im raschen Zusammenfassen davon erkennen ließ, mag einstweilen einem weiteren Leserkreise genügen. Es handelt sich hier in der That um eine Sammlung, die unter den günstigsten Umständen durch den zehnten Herzog von Hamilton erworben wurde und in der Totalität eine Geschichte der gesammten Miniaturmalerei zu illustriren geeignet ist. Von den ersten Anfängen in altchristlicher Zeit durch die karolingische, byzantinische und romanische Epoche, ferner durch die gothische bis zur Höhe der Renaissance umfassen diese Pergamenthandschriften den Zeitraum vom 7. bis zum 16. Jahrhundert. An der Spitze steht jene kostbare Purpurhandschrift mit goldenen Uncialen, ein vielleicht für Bischof Wilfried von York im 7. Jahrhundert ausgeführter Evangeliencodex, zwar ohne Bilder, aber in der Pracht der Ausstattung von wahrhaft monumentaler Wirkung. Sodann folgt ein Psalterium aus derselben Epoche, mit jenen seltsam verschlungenen irischen Miniaturen, welche das Eindringen altnordischer Ornamentik in den Kreis der christlich mittelalterlichen Kunst bezeichnen. Dieses werthvolle Manuscript stammt aus dem Kloster von St. Jean zu Laon. Daran reihen sich mehrere Codices aus der eigentlich romanischen Epoche, vom 10. bis zum 13. Jahrhundert, in welchen bald eine byzantinische, bald eine römische Auffassung vorwiegt. Jene bewegt sich in einem Farbenaccord, der seine Goldornamente auf azurblauem Grunde oder farbenprächtige Ranken auf Goldgrund ausbreitet und darin an die Goldmosaiken altchristlich-byzantinischer Kirchen erinnert; diese knüpft an die Systeme romanischer Architektur an, indem sie ihre heiligen Gestalten unter Baldachine in prächtigen Arcaden anordnet und dadurch ein feierliches Gesammtgepräge gewinnt. Die Formgebung in diesen Werken ist immer die einer vergröberten Antike, in welche sich jedoch einige germanische Anklänge mischen.

Eine eigenthümliche Uebergangsstellung nehmen die Miniaturen einer großen um 1350 von Magister Johannes da Ravenna geschriebenen Bibel ein, die auf's prachtvollste mit 279 größeren Bildern und 1432 farbigen Initialen geschmückt ist. Hier erkennt

man jene Mischung byzantinischer Ueberlieferung mit den neuen Elementen des gothischen Styles, wie sie in der venetianischen Schule des 14. Jahrhunderts als besonderer Ausdruck der dortigen Culturverhältnisse heimisch ist. Reich, aber noch etwas unbehülflich in der Form, sind die Miniaturen eines Petrarca aus der Zeit um 1420. Dagegen trägt ein allerdings wohl beträchtlich früher für eine Königin Charlotte von Cypern ausgeführtes griechisches Breviarium in seinen zahlreichen kleineren und größeren Bildern noch ganz das Gepräge des Byzantinismus.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts vollzieht sich nun mit den Miniaturen ein vollständiger Umschwung. Während die Gothik auf dem Gesammtgebiet der bildenden Künste ihr strenges architektonisches Gesetz zur Geltung bringt, ist es die bewegliche Kunst der Miniaturen, an welcher zuerst eine freiere mehr malerische Behandlung sich ausbildet. Die neue Zeit mit ihrem lebendigen Natursinn kündet sich an, zuerst allerdings noch im Bann mittelalterlicher Ueberlieferung. Wahrscheinlich waren es die Werke weltlicher Poesie, welche diese Neugestaltung beförderten. Denn in Italien wie in Frankreich und Deutschland erhob sich damals die aus den Fesseln der lateinischen Sprache und der Mönchszucht befreite nationale Poesie, indem sie in neuen Weisen die alten Sagen belebte und ihre frischen Lenz- und Liebeslieder erschallen ließ. Mit Eifer verbreitete man diese schnell beliebt gewordenen Sänge in kostbaren Abschriften, denen man nach dem Beispiel der heiligen Bücher, der Evangelien, Menologien und Psalterien einen Schmuck durch gemalte Bilder zu geben suchte. Aber für diese Darstellungen von Minne- und sonstigem Weltleben wären die feierlichen Miniaturen kirchlicher Codices mit ihrer monumentalen Haltung und ihrer ernsten Pracht wenig geeignet gewesen. Hier verlangte der Inhalt eine leichter beschwingte Feder und eine graciösere, mehr andeutende und spielende Behandlung. So entstanden z. B. die berühmten Bilderhandschriften der Minnesänger und so mancher mittelalterlichen Dichtung, wie der Aeneis von Heinrich von Veldeck und vieler Anderen. Dieser Styl drang denn auch in die kirchlichen Manuscripte ein und bereitete in ihnen jene Umgestaltung vor, welche den Arbeiten der folgenden Epoche, des 15. und 16. Jahrhunderts, als Basis diente.

Die Hamilton-Sammlung ist reich auch an solchen Manuscripten. Da ist zunächst der französische Ritterroman, die Geschichte Alexanders des Großen, der mit leicht colorirten Federzeichnungen im fließenden Charakter des 14. Jahrhunderts geschmückt ist. Ferner ein Eutrop aus derselben Zeit, ungemein reich mit prachtvollen Miniaturen der französischen Schule geschmückt, viele kleine vorzüglich ausgeführte Bilder enthaltend. Man erkennt bald zwei verschiedene Hände, indem neben dem Hauptmeister ein Gehülfe von wesentlich geringerer Kunstfertigkeit mitgewirkt hat. Von ganz besonderer Anmuth aber sind die zahlreichen kleinen Miniaturen einer gleichzeitigen Handschrift des „Roman de la rose", reizvoll in dem zartbewegten Stil des 14. Jahrhunderts ausgeführt. Auch ein derselben Zeit angehöriges Manuscript „Le dit du lion", mit Unrecht in dem alten Inventar dem 15. Jahrhundert zugeschrieben, ist reich an kleinen, naiven farbigen Bildern. Man sieht an allen diesen Werken, daß die Kunst, welche nach Dantes Bemerkung man in Paris „illuminiren" nannte, damals in Frankreich sich bereits zu hoher Vollendung entwickelt hatte. Von ihrer glanzvollsten Blüthe während des 15. und 16. Jahrhunderts werden wir später noch manche Beispiele zu nennen haben.

Diesen Werken steht ein deutscher Codex derselben Epoche gegenüber, dessen Inhalt mir bei der Kürze der Zeit festzustellen nicht möglich war, der aber mit einer Unzahl kleiner Bilder von einem fast kindischen Dilettantismus geschmückt ist. Künstlerisch von geringer Bedeutung, haben sie aber ein mannigfaches culturhistorisches Interesse. Es versteht sich von selbst, daß alle diese weltlichen Darstellungen, wie sie zum Schmuck von Romanen und anderen profanen Werken verwendet wurden, von hoher Bedeutung für das Studium der Lebensformen und der gesammten äußeren Existenz ihrer Zeit sind. Weiterhin fehlt es aber auch nicht an kirchlichen Arbeiten derselben Epoche. Dahin gehört eine französische Bibel Girard Desmoulins vom Jahre 1291, die mit vielen kleinen, äußerst zierlichen Miniaturen im flüssig entwickeltem gothischen Stil geschmückt ist. Auch die italienischen Miniaturen der Zeit bleiben nicht zurück. Eine Handschrift des liber Cechi de Asculis

aus dem 14. Jahrhundert ist mit zahlreichen, fein ausgeführten farbigen kleinen Bildern illustrirt, die Schöpfungsgeschichte, allerlei Thierdarstellungen und Anderes enthaltend. Dieser berühmte Astronom, der seinen Wissensdrang im Jahre 1327 auf dem Scheiterhaufen büßen mußte, gehört zu jenen Geistern, welche wir als Bahnbrecher der freien Forschung verehren. Und doch tritt uns hier sein Werk noch ganz in der Ausdrucksweise mittelalterlicher Ueberlieferung entgegen. An's Ende dieser Epoche gehört eine italienische Bibel vom Jahre 1396, als deren Schreiber sich Giovanni di Bartolommeo Nicholi nennt. Eine große Darstellung von Adam und Eva beim Sündenfall schmückt das Titelblatt. Der Charakter der Figuren, besonders Form und Ausdruck der Köpfe mit den enggeschlitzten Augen und dem schmalen Oval ist noch grotesk, aber das Streben nach vollerer plastischer Durchbildung zeugt von jener fortgeschrittenen Stufe, zu welcher sich gerade in jener Zeit Meister wie Jacopo d'Avanzo und Altichiero da Zevio aufgeschwungen hatten. Die Arbeit dürfte oberitalienisch sein. Merkwürdig ist die im Jahre 1559 in das Buch eingetragene Notiz, daß dem florentinischen Edelmann Giovanni Battista Salviati das Halten und Lesen der Bibel vom heiligen Ufficio in Rom gestattet worden sei!

Wir sind an die Schwelle der neuen Zeit gelangt, welche im Zusammenwirken des mächtig erwachten Natursinns und der Begeisterung für das klassische Alterthum eine Umgestaltung des ganzen Lebens und damit zugleich in erster Linie der Kunst vollbringen sollte. Dies ist zugleich der Zeitraum, in welchem die Miniaturmalerei, gestützt auf das tiefere Verständniß der Natur, sich zu höchstem Glanz entfalten sollte. Italien, Flandern und Frankreich werden fortan mehr als je die Hauptsitze dieser Kunst. Neben den zahlreichen kirchlichen Büchern, von den riesigen Missales bis zu den zierlichen kleinen Gebetbüchern der vornehmen Damenwelt, neben den Werken der Dichter treten die Schriftsteller des klassischen Alterthums mit in den Vordergrund, und die begeisterte Vorliebe für diese Studien läßt die Bücherfreunde der Zeit wetteifern im Streben nach dem Besitz kostbarer Pergament-Handschriften ihrer Lieblingsautoren, die dann in vornehmen Pracht-

bänden den neugegründeten Bibliotheken einverleibt wurden. Wenn man die unvergleichlich herrlichen Erzeugnisse der damaligen Schreiber und Miniatoren betrachtet, so begreift man, daß jene Bücherliebhaber mit Widerwillen auf die demokratische Kunst des eben entstandenen Buchdrucks blickten, welche im Begriffe war, das sorgsam wie ein Privileg gehütete geistige Eigenthum auserlesener Kreise dem ganzen Volke zugänglich zu machen. Deutlich sieht man in gar manchen Manuscripten jener Zeit die Art der Entstehung. Ein wissenschaftlich gebildeter Schreiber, der sich nicht selten am Ende des Codex unter Hinzufügung eines „Deo gratias" nennt, stellt zunächst die Abschrift in bewundernswürdiger Klarheit und Gleichmäßigkeit her. Für die Initialen und anderen ornamentalen Schmuck, der dann von Künstlerhand hinzugefügt wird, läßt er überall den Raum frei. Während dieser untergeordnete Schmuck angefertigt wird, werden einem anderen bedeutenderen Künstler, dem eigentlichen Miniator, die selbständigen Blätter und größeren Abbildungen übertragen, zu deren Ausführung er nicht selten noch Hülfskräfte heranzieht. Das Ergebniß dieses Zusammenwirkens der Kräfte sind dann jene herrlichen Codices, deren Gesammterscheinung einen unvergleichlichen Eindruck von harmonischer Schönheit und Pracht ergiebt, worin nichts zufällig, Alles nach wohlerwogenem Plan geordnet erscheint. Das Ganze erhielt seinen Abschluß durch einen Einband, in welchem die Pracht der Stoffe mit der stilvollen Schönheit der Arbeit wetteiferte. Auch die Hamilton-Sammlung ist reich an solchen Einbänden, unter welchen wir mehrere des bekannten französischen Bücherfreundes Grolier hervorheben.

Der Stil der Miniaturen aus der Blüthezeit der Renaissance ist ein völlig eigenartig durchgebildeter, nach den einzelnen Ländern und Schulen verschiedener. Die Italiener lieben Umrahmungen, in welchen die Formen der klassischen Architektur, bereichert durch plastische Werke, sich zu einem neuen System verbinden. Außerdem werden in den Einfassungen allerlei Kostbarkeiten, antike Münzen, Gemmen und Cameen, Perlen und Edelsteine, aber auch phantastische Gebilde, Vögel, Menschen und Thiergestalten in größter Treue und in buntem reichbewegtem Spiel dargestellt.

Bisweilen auch kommt in diesen Randverzierungen das vegetative Element zur Geltung, und da sind es vorzüglich die Rankenverschlingungen eines zierlichen Dornblatt-Musters, das mit seinen goldenen und farbigen Blättchen überaus anmuthig wirkt. Im Gegensatz zu dieser Ornamentik steht diejenige der flandrischen Schule. Sie giebt in ihrer mehr naturalistischen Weise breite Umrahmungen, auf deren goldigem Grunde man einzelne Blumen mannigfachster Art, Früchte, namentlich Erdbeeren, Schmetterlinge u. dgl. ausgestreut sieht. Auch diese Arbeiten zeugen vom liebevollsten Studium der Natur, aber es fehlt ihnen an einem höheren Stilgesetz der Anordnung. Die französischen Miniaturen endlich stehen bald, und zwar meistentheils unter dem Einfluß der flandrischen, bisweilen aber auch, namentlich im 16. Jahrhundert, unter dem der italienischen Schule, zeichnen sich aber durch besondere Pracht und vornehme Eleganz aus.

Es ist hier unmöglich, von dem überschwänglichen Reichthum aller der herrlichen Werke dieser Epoche eine Vorstellung zu geben; nur einige Andeutungen mögen gestattet sein. Unter den italienischen Arbeiten sind einige der schönsten für König Alphons von Aragonien ausgeführt. So eine Handschrift des Horaz, in deren Bildern man den Einfluß Mantegnas erkennt. Namentlich das Titelblatt, welches einen vornehmen Prälaten (Mäcenas?) und einen Landmann im Gespräche zeigt, ist von großer Schönheit. Außerdem sind die Initialen prachtvoll ausgeführt. Nicht minder prächtig ist die „Historia di Ciro“, demselben König und seiner Gemahlin Cecilia gewidmet. Hier zeigt das reich behandelte Titelblatt einen Triumphator auf seiner Quadriga. Ebenfalls dem 15. Jahrhundert gehört eine Handschrift von Cäsars Commentaren, wohl von der Hand eines Venetianers herrührend. Die Einfassungen mit ihren köstlichen Ranken und Putten verrathen wieder den Einfluß des Mantegna.

Ganz besonderen Charakter haben die Miniaturen einer Handschrift des „Columella de re rustica“, 1468 von Henrietus de Murialdo geschrieben. Hier greift der Ornamentist, der wohl der venetianischen Schule angehört, zu dem nordischen Motiv geflochtener Bänder zurück, aus welchen er Gebilde von originellem Reiz zu

entwickeln weiß. Im Uebrigen ist das Buch mit allerliebsten kleinen landwirthschaftlichen Bildern geschmückt, welche von schlichtem Naturgefühl zeugen.

Eine wahre Curiosität ist sodann die Handschrift des den Archäologen wohlbekannten Cyriakus von Ancona, jenes Gelehrten, welcher auf seinen Reisen in Griechenland Inschriften sammelte und eine allerdings von wenig Treue zeugende Darstellung der Westfassade des Parthenon anfertigte. Das merkwürdige Buch wird unseren Alterthumsforschern einen werthvollen Gegenstand der Untersuchung bieten.

Größeres künstlerisches Interesse gewähren einige Handschriften, die zu den vornehmsten und prachtvollsten ihrer Art zählen. Die eine enthält die Briefe des heiligen Hieronymus ein Werk vom Ausgang des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich von einem hervorragenden Meister der Veroneser Schule. Auf dem Titelblatt sieht man in einer stattlichen Renaissancehalle den Heiligen in seinem rothen Cardinalcostüm, umgeben von seinem geistlichen Gefolge. Die Bordüre ist nach der in Italien beliebten Weise mit meisterlich dargestellten Perlen, Cameen u. dgl. geschmückt, die Gesammtwirkung von wunderbarer Farbenpracht. Noch glänzender, wenngleich nicht von so hervorragend künstlerischer Bedeutung ist ein großer für Papst Leo X. um 1520 ausgeführter Folioband, welcher eine „praeparatio ad missam" enthält. Das Titelblatt zeigt den thronenden Papst von seinem geistlichen Hofstaat umgeben. In den Einfassungen wird immer wieder das Brustbild des Papstes variirt, außerdem aber sind es Affen, Vögel und andere Thiere, welche sich in den Randleisten tummeln. Diesem immerhin glanzvollen Werke ist jedoch an Reichthum und künstlerischer Gediegenheit ein für einen anderen Mediceer, den Cardinal Giulio, nachmaligen Papst Clemens VII. ausgeführtes Missale weit überlegen. Eins der größten Prachtwerke, im Jahre 1520 von Ludovicus Vicentinus geschrieben, enthält es nicht weniger als 32 Figurenbilder, 28 vollständige Bordüren, 38 große figürliche Initialen und 3100 kleinere. In den Einfassungen mischen sich Nachbildungen antiker Münzen und geschnittener Steine mit Menschen- und Thierfiguren und allerlei Phantastischem,

und dies Alles in einer Formgebung, welche an die lombardische Schule erinnert.

Diesen Hauptwerken der italienischen Schulen gegenüber sind die Arbeiten der flandrischen und französischen Miniatoren nicht minder zahlreich und prächtig. Zu den köstlichsten dieser Werke gehört eine Handschrift des „Roman de la rose“, um 1450 geschrieben, mit zahlreichen auf's feinste ausgeführten Bildern voll Anmuth und Naivetät. Ein vorzügliches Prachtwerk ist ferner eine Handschrift des Boccaccio „von berühmten Unglücklichen“ in französischer Uebersetzung, ein großer Folioband, der auf's reichste mit 84 Miniaturen der burgundischen Schule geschmückt ist. Nicht minder prachtvoll sind die beiden Foliobände einer französischen Uebersetzung von Augustinus' de civitate dei, „Cité de Dieu“, 1471 von Maître Raoul de Praelles begonnen und 1475 vollendet. In den zahlreichen Miniaturen dieser Handschrift erkennt man die ganze Feinheit des Formgefühls und der Farbenstimmung, die Zartheit der Empfindung eines Memmling, aus dessen Schule diese Arbeiten zu stammen scheinen. Besonders glänzend ist sodann ein Diodorus Siculus, in französischer Uebersetzung von Antoine Macault, für Franz I. ausgeführt, den man auf dem Titelblatt im Kreise seiner Hofleute in einem ungemein elegant colorirten Bilde thronen sieht. Das Werk prangt noch in seinem ursprünglichen Einbande von besonderer stilvoller Pracht.

Außerordentlich zahlreich sind die größeren und kleineren Breviarien, Andachtsbücher „livres d'heures,“ namentlich jene zierlichen, für vornehme Damen ausgeführten coketten Gebetbüchlein, bei welchen mehrmals noch die kostbaren sammetnen, mit Perlen und Goldstickerei ausgeführten Beutelchen erhalten sind, in welchen die Besitzerinnen sie mit sich zu führen pflegten. Diese kleinen Prachtstücke zeigen in ihren reizenden Malereien alle Wandlungen der französischen Schule, zuerst ausschließlich den Einfluß der flandrischen Kunst eines Memmling und Gerhard David, dann die Mischung mit italienischen Elementen, welche um 1520 den Vorrang gewinnen und bald zu einer Auflösung der alten Kunstweise führen. Jenen gemischten Stil erkennen wir z. B. in einem Gebetbuch, welches für Elisabeth von Portugal, die Gemahlin

Karls V., ausgeführt wurde. Sehr bemerkenswerth ist es, wie in allen diesen graciösen, für die Privatandacht bestimmten Werken, der fromme Sinn mit der fröhlichsten Augenlust und herzlicher Freude am Schönen Hand in Hand geht.

Endlich darf eine Anzahl indo-persischer Manuscripte nicht übergangen werden, die an Feinheit der Ausführung zum Wunderbarsten dieser Kunstart gehören. Die Bilder geben meistens Scenen der Wirklichkeit, namentlich aus dem in steifer orientalischer Etikette gebundenen Hofleben. Ist hier die größte Treue und das feinste Naturgefühl aufgewendet, freies Leben und perspectivische Darstellung im Raum dagegen untergeordnet, so erhalten alle diese Werke doch einen besonderen Werth durch die ornamentalen Einfassungen, die an Harmonie der Farbenstimmung Alles übertreffen, was das Abendland in seinen besten Epochen hervorgebracht. Denn hier steht die hohe Begabung des Orients für Alles, was in's Gebiet der Flächendecoration gehört, auf staunenswerther Höhe; das Zusammenstimmen der einzelnen contrastirenden Farbentöne, die Zartheit des stilistisch durchgebildeten vegetativen Ornaments dürfte für manche Gebiete unseres Kunsthandwerks, so weit dieselben der Flächendecoration angehören, zu Vorbildern gereichen.

Doch genug; selbst aus diesen knappen Andeutungen wird man erkennen, welch ein Schatz auserlesener Schönheit, welche Quelle edelsten Genusses hier für uns gewonnen ist. Daher hat denn auch die Nachricht von dieser großartigen Erwerbung in ganz Deutschland das Gefühl patriotischen Stolzes erweckt. Und diese Errungenschaft auf eigentlich idealem Gebiete ist nicht die einzige; wir wollen nur an die Silberschätze von Lüneburg und Hildesheim, an die Perlen italienischer Sculptur, namentlich den Johannes des Michelangelo erinnern. Bei jedem Besuch in der Reichshauptstadt gewahrt man mit hoher Freude, wie dieser Besitz an den edelsten Gütern durch die einsichtsvolle Energie der Staatsregierung stetig anwächst. Gewiß ist auch dort die Finanzverwaltung eine sparsame; aber man hört doch nicht immer als erstes und als letztes Ziel das „Sparen" ausgerufen. Wahrlich, in der materiellen Strömung unserer Zeit liegt die Gefahr für uns be-

denklich nahe, daß unser geistiges Leben stumpf und dumpf werde, vollends wenn es immer die idealen Interessen sind, an welchen jener Trieb zum Sparen zum Ausdruck kommt. Möchten doch alle deutschen Regierungen bedenken, was bei uns namentlich König Ludwig I. auf's entschiedenste betont und bethätigt hat, daß man am sichersten das Gesammtwohl des Volkes befördert, wenn man die höchsten und edelsten Güter, welche „nicht Rost noch Motten verzehren," zu pflegen und zu mehren strebt.

Der Dom zu Mainz.

Zu den ehrwürdigsten, großartigsten und weihevollsten Denkmälern auf deutschem Boden gehört jener gewaltige Dom, der den Sitz des weiland mächtigsten deutschen Kirchenfürsten, des Erzbischofs von Mainz, bezeichnet und, seit kurzem vollständig hergestellt und von den Unbilden der Zeiten und der Menschen befreit, seine imposanten von sechs Thürmen gekrönten Massen in Deutschlands herrlichstem Strome spiegelt. Das „goldene" Mainz, erst in jüngster Zeit aus eng umschnürender Festungshaft befreit und in fröhlichstem Aufschwung zu einer glänzenden Blüthe sich erhebend, hat in dem Wunderwerk seines Domes von neuem einen architektonischen Mittelpunkt erlangt, der schon von weitem die im breiten blühenden Stromthal gebettete Stadt mit einer unvergleichlichen Silhouette schmückt. Es liegt nahe, einen Vergleich mit dem anderen großen rheinischen Denkmal zu ziehen, welches den nicht minder bedeutenden Erzbischofssitz am Niederrhein auszeichnet: dem Kölner Dom. Auf diesem freilich ruht der Glanz jener höchsten Verklärung der mittelalterlichen Ideen, wie sie die vollendete, uns von Frankreich überkommene Kunst der Gothik zu einem steinernen Wunder ausgeprägt hat. Die Großartigkeit der Anlage, die Consequenz der Entwicklung, die überschwängliche Ueppigkeit einer Formensprache, in welcher der Stein seiner Schwere

entkleidet gleichsam Geist und Leben, ja flüssiges musikalisches Schwingen geworden ist, wird mit Recht stets von neuem das Gemüth mit seinem geheimnißvollen Zauber bestricken. Aber man darf darum doch die ganz besondere Schönheit jener romanischen Werke, wie sie in großartigster Gestalt neben dem Kaiserdom zu Speyer der Bischofsdom zu Mainz uns vor Augen stellt, nicht geringer schätzen. Ist in unserer Gothik ein glänzender Beweis geliefert, wie der deutsche Volksgeist mit intensiver Kraft das Fremde aufnimmt und in eigenes Leben verwandelt, so bieten die romanischen Werke nicht minder großartige Beispiele eines assimilirenden Genies, das die aus der römisch-altchristlichen Tradition überlieferte Form zu einem neuen nationalen Stile umprägt. Denn das Nationale beruht wahrlich nicht darin, daß, wie chauvinistische Schwärmer uns einreden möchten, alles Fremde ferngehalten werde, sondern im Gegentheil darin, daß das Fremde, sofern es einen neuen Gedanken, einen Fortschritt darbietet, einsichtsvoll erfaßt und zu eigenem Gehalt entwickelt werde. Schon das frühe Mittelalter hatte, seit Karls des Großen Zeiten, den tiefsten Respect vor dem klassischen Alterthum, so schwach, dunkel und unbestimmt auch das Bild war, welches man von demselben besaß. Von der Verhöhnung der antiken Bildung, wie sie in unseren Tagen in weiten Kreisen zur Schau getragen wird, hatte das angeblich so „dunkle“ Mittelalter keine Vorstellung.

In der karolingischen Epoche war der germanische Geist noch zu wenig künstlerisch geweckt, um sich anders als in den Formen der bewunderten klassischen Architektur zu äußern. Das Aachener Münster, die Michaeliskirche zu Fulda, die Halle zu Lorsch an der Bergstraße sind vollwichtige Zeugnisse von der Begeisterung und dem Erfolge, mit welchem der deutsche Genius sich dem Studium des klassischen Alterthums hingegeben hat. Dann mußte nach dem Zerfalle des karolingischen Weltreiches eine Zeit wilder Auflösung, stürmischer Gährung überwunden werden, ehe das deutsche Volksgemüth sich auf sich selbst besinnen und in einer schöpferischen neuen Kunst seine Ideale verwirklichen konnte. Die Zeit von der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts bis zum Ende des 11. ist die heroische Epoche der deutschen Geschichte; die ge-

waltigen Kaiser aus dem sächsischen Hause, vor allem Heinrich I. und Otto der Große, hoben das Reich aus dem Verfall auf die höchste Machtstufe, und das neu gewonnene Lebensgefühl der Nation spricht sich sofort in Denkmälern aus, deren Großartigkeit und Kühnheit in der folgenden Zeit kaum erreicht, geschweige denn übertroffen wird. Mit den Kaisern wetteifern in gottesdienstlichen Bauten die Kirchenfürsten, in deren Reihen wir thatkräftige und kunstbegeisterte Männer finden, wie Bernward und Godehard von Hildesheim, Meinwerk von Paderborn, Benno von Osnabrück, Willigis und Bardo von Mainz, zum Theil wie Bernward und Benno selbst in künstlerischer Arbeit wohlerfahren.

Dieser großen Zeit gehört nun auch in den Grundzügen seiner Anlage der Dom zu Mainz an, der mit dem von Speyer den Ruhm theilt, daß sie als die gewaltigsten unter allen romanischen Kirchenbauten Deutschlands dastehen. Aber gerade diese beiden Monumente sind zugleich die schicksalsreichsten unsres Vaterlandes oftmals durch Feuer und menschlichen Verheerungstrieb dem Untergange nahe gebracht, dann aber verjüngt sich aus der Asche erhebend, und jetzt mit Recht der Stolz und die Bewunderung des Vaterlandes. Viel ist über diese Bauten, die auch in der Entwickelungsgeschichte unsrer Architektur innig zusammengehören, geschrieben und geforscht worden; aber eine umfassende und erschöpfende auf gründlichen Untersuchungen beruhende Publication hat uns gefehlt, bis vor kurzem einer der tüchtigsten unsrer Archäologen, Domprābendat Dr. Friedrich Schneider, für den seit vielen Jahren ihm innig vertrauten Dom zu Mainz diesem Mangel in kaum zu übertreffender Weise abgeholfen hat. In einem schönen Foliobande (Berlin, Ernst & Korn), dessen Text mit zahlreichen Holzschnitten geschmückt und von zehn großen, trefflich ausgeführten architektonischen Tafeln begleitet ist, giebt er uns die Geschichte und Beschreibung des Baues und seiner Wiederherstellung. Um aber seine Arbeit handlicher und zugänglicher zu gestalten, gibt er von dem Text auch eine Octavausgabe (derselbe Verlag und Druck von V. v. Zabern, Mainz), welche das Wesentliche von den Illustrationen und zugleich einen Grundplan des Baues enthält, der durch verschiedene Schraffirungen die Epochen

der Entstehung klar vor Augen legt. Ich darf wohl annehmen, daß ein Herausheben des Wesentlichsten dieser überaus anziehenden Darstellung auch für einen größeren Leserkreis von Werth sei.

Die Baugeschichte des Mainzer Doms beginnt mit einem der bedeutendsten und thatkräftigsten Kirchenfürsten, Erzbischof Willigis. Dieser errichtete in der Nähe der älteren offenbar nicht mehr genügenden Kathedrale mit großem Aufwand in etwa dreißigjähriger Bauführung einen großartigen Neubau, der am Tage der Einweihung im Jahre 1009 verhängnißvoller Weise durch einen Brand zerstört wurde. Zwar ging der energische Bischof unverzagt sofort an die Wiederherstellung des Baues, aber da er schon zwei Jahre darauf aus dem Leben abgerufen wurde, so konnte er die Vollendung des umfangreichen Unternehmens nicht mehr erleben. Erst sein dritter Nachfolger, Bardo, sah sich im Stande, das Werk zur Vollendung zu bringen, dessen neue Einweihung 1036 erfolgte. Von diesem Bardonischen Bau wissen wir durch eine gleichzeitige Nachricht, daß er im Mittelschiff mit einer hölzernen Felderdecke geschmückt war. Im gegenwärtigen Bau lassen sich nur die beiden runden Treppenthürme der Ostseite mit ihren unteren durch in einfachsten Pilaster gegliederten Stockwerken als Reste entweder des Bardonischen Baues oder auch des von Willigis errichteten bezeichnen. Erfahrungsmäßig widerstehen solche ganz in Stein construirte runde Treppenthürme leicht selbst den verheerendsten Bränden, und so wäre selbst ein Zurückgreifen auf Willigis für diese Theile nicht von der Hand zu weisen. Aber auch der neue Dom sollte schon nach einem halben Jahrhundert seines Bestehens durch Brand zerstört werden (1081), und nun erfahren wir aus der Folgezeit nur, daß Kaiser Heinrich IV. sich seiner Wiederherstellung angenommen, und daß der große Erzbischof Adalbert I. den Bau mit einem prachtvollen Dache ausgestattet habe. Außerdem errichtete derselbe Kirchenfürst neben dem Dom nördlich eine neue Palastcapelle des S. Gothard, in welcher er selbst nach seinem Tode 1137 die Ruhestätte fand.

Diese Thatsachen sind von hervorragender Wichtigkeit für die Geschichte des Domes, denn durch die noch völlig erhaltene Capelle bekommen wir ein deutliches Bild von der Formengebung,

welche damals dort herrschte, und zugleich einen sicheren Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung der stilverwandten Theile des Hauptbaues. Da aber kleinere Bauten von den an den benachbarten größeren herrschenden Formen abhängig zu sein pflegen, so ergiebt sich, daß die Pfeiler mit ihren Halbsäulen-Vorlagen aus einem Gusse sind, und daß sie ihre Form durch die Absicht auf eine vollständige Einwölbung erhalten haben. Diese Absicht mußte bei einem durch Brände so heimgesuchten Bau sehr nahe liegen; auch konnte eine Einwölbung um so weniger Bedenken erregen, als die Abteikirche in Laach um dieselbe Zeit ihre Gewölbe erhalten hatte. Eine verwandte Anlage begegnet uns dann bei dem im Jahre 1030 durch Kaiser Konrad II. gegründeten Dom zu Speyer, von welchem Hübsch bezeugt, daß die heutige Pfeilerform ebenfalls ursprünglich sei und die Absicht einer Einwölbung voraussetzen lasse. Bei diesen mächtigen Bauten, denen sich dann der Dom zu Worms anschließt, tritt jenes „gebundene" System der Wölbung in Kraft, welches durch Ueberschlagung je eines Arcadenpfeilers für das Mittelschiff große quadratische Abtheilungen gewinnt, in welche die Kreuzgewölbe einzuspannen waren, während in den halb so breiten Seitenschiffen die doppelte Anzahl kleinerer Gewölbjoche den großen des Mittelschiffes entsprachen. Für die reine Lösung dieser Aufgabe bedurfte es also einer ungeraden Zahl von Stützenstellungen, und da erscheint es nun vielleicht nicht als bloßer Zufall, daß in unseren großen Pfeilerbasiliken in der That dieser Forderung genügt ist. Der Dom zu Mainz hat gleich dem zu Worms 9 Pfeilerpaare, der zu Speyer 11, der Dom zu Würzburg 9, St. Jacob daselbst 7, die Kirche zu Königslutter ebenfalls 7. Dagegen haben unsere größten Säulenbasiliken gerade Zahlen der Stützenpaare, in St. Gallen (auf dem Bauriß) 8, in Hersfeld und im Dom zu Constanz ebenso viel, in Limburg 10. Allerdings zählt die Pfeilerbasilika von S. Emmeram in Regensburg ebenfalls 10, so daß also die Regel nicht ohne Ausnahme ist. Bekanntlich hat bereits vor einem Menschenalter F. v. Quast eine epochemachende Studie über die drei großen mittelrheinischen Gewölbbauten von Mainz, Speyer und Worms veröffentlicht. Es ist keine Frage, daß, wenn über Speyer und Worms eine ähnlich gründliche, mit allen Hülfs-

mitteln monumentaler und urkundlicher Forschung durchgeführte Arbeit vorläge, wie die, welche wir jetzt über Mainz besitzen, die immer noch nicht völlig zum Austrag gebrachten Fragen wahrscheinlich endlich zum Abschluß kämen. Man wird übrigens immer wieder fragen müssen, woher der erste Anstoß zur gewölbten Basilika gekommen ist, und da glaube ich, daß man auf die Lombardei, auf Bauten wie S. Ambrogio zu Mailand und ähnliche wird verweisen müssen. Kommen doch auch sicher manche mehr decorative Motive, wie z. B. die prächtig wirkenden Galerien von Zwergsäulen am Aeußern, aus der Lombardei. Nur ist sofort hinzuzufügen, daß der deutsche Volksgeist in der ganzen Kraft seiner Jugendzeit und im glanzvollen Aufblühen des ganzen Lebens, wie es uns jene Epoche zeigt, die neuen Gedanken in einer Großartigkeit erfaßt hat, wie wir sie weder in Italien oder sonstwo finden.

Gehen die Verhältnisse des Mainzer Doms gleich denen des Speyerer weit über alles hinaus, was sonst in Deutschland bis dahin im Kirchenbau geleistet worden war, so kommen für die Gesammtanlage noch einige hochbedeutsame Punkte in Betracht. Das ist vor allem die Anordnung zweier Chöre, eines östlichen und eines westlichen, in welcher wir eine nur in Deutschland auftretende Eigenthümlichkeit erkennen. Die früheste Stiftskirche zu Fulda, der alte Dom zu Köln, der Bauriß von S. Gallen zeigen diese Anordnung schon in der Karolinger-Zeit in Kraft. Sie bleibt dann bei Kathedral- und Klosterkirchen in der Epoche des hohen Mittelalters vielfach beliebt. Wir finden sie u. a. an den Domen zu Augsburg, Bamberg, Naumburg, Münster, Bremen, an der Michaels- und der Godehard-Kirche zu Hildesheim, an manchen anderen Bauten des 11. Jahrhunderts, vor allem auch an den Domen zu Mainz und Worms. (Das westlichste Beispiel ist der Dom zu Verdun, der sich dadurch schon als deutsch bekennt.) Bei diesen rheinischen Monumenten steigert sich aber der architektonische Ausdruck dieser Form auch für das Aeußere durch die Anordnung zweier Centralthürme, östlich und westlich, denen dann je zwei Treppenthürme beigegeben sind. Diese sechsthürmige Anlage verleiht unseren romanischen Bauten einen Glanz und eine malerische Gruppirung, mit der sich kein anderes Land in seinen Bauten

messen kann. Bezeichnend genug bringt erst das Auftreten der Gothik diesem fast zu weit gehenden Drang nach belebter Silhouette ein Ende, indem der Kirchenbau sich wieder strenger zur basilikalen Form zusammenfaßt, alles an Centralanlagen Erinnernde abweist und sich mit zwei, allerdings oft in's Riesige gesteigerten Fassadenthürmen begnügt. Es war ein Rückschlag, der zu einem strengeren Componiren nöthigte.

Endlich ist noch eine sehr bemerkenswerthe Eigenheit in der Planform des Mainzer Domes zu betonen: die Anordnung eines westlichen statt des gebräuchlichen östlichen Kreuzschiffes. Das erste Auftreten dieser Anordnung reicht noch in die Karolinger Zeit hinein: es war die Abteikirche zu Petershausen bei Constanz, von der es bezeugt ist, daß sie diese umgekehrte Orientirung der alten Petersbasilika von Rom entlehnte. Auch die heutige Peterskirche bewahrt diese alte Anordnung. Wir finden sie dann in Deutschland unter anderm an den Domen zu Augsburg und zu Bamberg, an S. Emmeram und dem Obermünster zu Regensburg, St. Jacob zu Bamberg, der Kirche auf dem Petersberg bei Goslar, und endlich bei den Domen zu Mainz und Worms. Für Mainz macht der gelehrte Verfasser es höchst wahrscheinlich, daß in dem gesammten Westchor der ehemalige alte Dom, dessen Stelle er dort vermuthet, gleichsam in den Neubau übertragen worden sei. Was aber den Mainzer Dom auch hierbei wieder vor allen anderen Bauten auszeichnet, das ist die unvergleichlich großartige und originelle Conception des Westchores, der seine heutige Gestalt allerdings erst in der glanzvollen Zeit des Uebergangs erhalten hat, aber unbedingt als eine der künstlerisch hervorragendsten Leistungen dieses Stiles zu bezeichnen ist. An das breit ausladende Querschiff legt sich nämlich ein Chor, der eigentlich wieder für sich ein selbständiger Centralbau ist, denn an ein mittleres Quadrat mit Kreuzgewölbe schließt sich eine kreuzförmig angeordnete Apsidenanlage, in welche der großartige Gedanke unvergleichlich prachtvoll ausklingt.

Ehe es indeß zu dieser Umgestaltung kam, hatte der Dom noch schwere Schicksale zu erleiden. Im Ausgang des 12. Jahrhunderts traf ihn abermals ein verheerender Brand, und kurz darauf warf ein Sturmwind die hölzerne Thurmspitze der östlichen

Vierung herab. Kurz vorher hatte eine Empörung der Mainzer gegen den Erzbischof stattgefunden, und die Aufständischen hatten sich des Domes bemächtigt und ihn in vandalischer Weise verwüstet. Ein zeitgenössischer Bericht (Abt Guibert von Gembloux) weiß nicht genug von dem Zustande der Zerstörung zu berichten, in welchem er den herrlichen Bau gefunden. Es war dann der von den Mainzern vertriebene Erzbischof Konrad I., der bei seiner Rückkehr die Wiederherstellung des Domes in Angriff nahm und sowohl den Neubau der Gewölbe als die Vollendung des Ostchores, womit dann die Unterdrückung der Krypta zusammenhing, zum Abschluß brachte. Auch die Neugestaltung des Westchors begann unter ihm, doch wurde die Hauptarbeit an demselben erst nach Konrads Tode (1200) ausgeführt und das imposante Werk dann durch Erzbischof Siegfried III. im Jahre 1239 eingeweiht.

Die romanische Epoche war zu Ende gegangen und hatte den Dom nach so vielen Schicksalen und schweren Unglücksfällen schließlich als ein in sich abgeschlossenes und vollendetes, im wesentlichen harmonisches Werk der Zeit überliefert. Denn wenn sich auch alle Entwickelungsphasen des Romanismus in seinem gewaltigen Körper spiegelten, so gehörten doch die verschiedenen Theile derselben stilistischen Grundanschauung an. Als dann die Gothik eindrang und einerseits in der Katharinenkirche zu Oppenheim, andrerseits im Kölner Dom ihre Hauptvertreter am Mittel- und Niederrhein fand, rückte die neue glänzende Bauweise auch gegen Mainz vor und gab dem Dom nicht blos die edlen Capellenreihen am nördlichen Seitenschiff, sondern auch bald darauf diejenigen der Südseite, beide durch ihre prächtigen Maßwerke die Wirkung des nun fünfschiffigen Innern auf's höchste steigernd. Ein weiterer Zusatz war sodann der neue östliche Vierungsthurm, ein Zeuge von der Kühnheit der Bauführung jener Zeit, der mit seiner schlanken Kuppellinie bis in unsre Tage hinein der Silhouette des Domes einen unübertrefflichen Reiz verlieh. Allerdings machte sich die Belastung der Chorpfeiler und Wände bald in bedenklicher Art geltend und zwang zur Aufführung jenes in der Mittelaxe des Baues sich erhebenden Zwischenpfeilers, der nun allerdings den Blick in den hohen Chor beeinträchtigte, ohne doch auf die Dauer das Verderben abhalten zu können.

Die neue Zeit führt sich bei dem schicksalvollen Mainzer Dom abermals mit einer grausigen Zerstörung ein, wie sie kaum jemals vorher so vernichtend sich über ihn entladen hatte. Ein Blitzstrahl traf in der Nacht des 22. Mai 1767 den hölzernen, mit Schiefer gedeckten Westthurm, der nicht bloß selbst vollständig niederbrannte, sondern den ganzen Westchor und die Seitenschiffe bis zu den östlichen Chorthürmen in Mitleidenschaft zog, so daß nur das hohe Mittelschiff mit seinen mächtigen Wölbungen und der östliche Kuppelthurm unversehrt blieben. An diese furchtbare Zerstörung knüpfte sich nun aber eine Wiederherstellung durch einen der genialsten Architekten jener Zeit, Franz Ignaz Michael v. Neumann aus Würzburg, einen Sohn jenes nicht minder genialen Johann Balthasar, den die Kunstgeschichte als Erbauer des Würzburger Residenschlosses feiert. Dr. Schneider hat die höchst merkwürdigen Actenstücke über die Thätigkeit Neumanns am Mainzer Dom veröffentlicht und bringt daraus Mittheilungen, welche die großartige Kühnheit und ruhige Selbstgewißheit des ausgezeichneten Meisters, seinen Kampf gegen vielfache Angriffe und seinen schließlichen Sieg im hellsten Lichte erscheinen lassen. Die kühne Sicherheit, mit welcher dieser große Meister an die Stelle der abgebrannten eine großartige steinerne Kuppel setzte, die in dreifach verjüngter Wölbung über der inneren Kuppel auffsteigt (vollendet bis 1774), verdient die höchste Bewunderung. Dabei weiß er sich der mittelalterlichen Formenwelt so weit zu nähern, daß er an Fenstern und Wölbungen den Spitzbogen einführt und einen Uebergang zur Gothik gewinnt, der an dieser Stelle durchaus nichts Unharmonisches hat. Unberechtigt im höchsten Grade wäre es, die mangelnde Stilreinheit rügen zu wollen, wo der echt künstlerisch empfundene Aufbau und Umriß des Ganzen dem Dom einen krönenden Abschluß verleiht, wie er phantasievoller und künstlerischer nicht zu denken ist. Man muß dieses Verdienst um so höher anschlagen, als der in jüngster Zeit durch Cuypers dem östlichen Vierungsthurm gegebene hölzerne Helm gerade an einer gefälligen Silhouette empfindlich Mangel leidet. So sehr ich die Verdienste dieses tüchtigen Baumeisters um die Wiederherstellung des Domes die Beseitigung des östlichen Pfeilereinbaues, die gründliche und

solide Erneuerung des Ostthurmes anerkenne, so wenig vermag ich mich mit der von ihm gewählten Helmform einverstanden zu erklären. So oft ich den Mainzer Dom wiedersehe, jedesmal nehme ich Anstoß an diesem harten, steifen und schwerfälligen Contour. Keine Frage, daß der Entwurf Wessickens, der die reichere Thurmgliederung, wie sie z. B. Gelnhausen bietet, gewählt hatte, günstiger gewirkt hätte. Ich weiß wohl, daß archäologische Bedenken dahin führten, das strenge System der Ostfassade in einer ebensostrengen Thurmform ausklingen zu lassen; allein schon die Säulengalerie des Chorhauptes bewegt sich in den geschmeidigeren Formen romanischer Blüthezeit, und wenn trotzdem das 11. Jahrhundert die Parole war, dann hätte man dem Helm nicht eine so steile Erhebung geben müssen, wie jene Zeit sie noch nicht kannte. Zwanzig Fuß weniger an Höhe hätten günstig gewirkt und dem Ostthurm die nothwendige Unterordnung unter den mit Recht dominirenden Westthurm verbürgt.

Doch ich habe zeitlich vorgegriffen, denn es bleibt noch zu berichten, welche schwere Schicksale in der französischen Zeit über den herrlichen Bau hereinbrachen. Als Mainz im Jahre 1792 den Franzosen in die Hände gespielt wurde, begann eine so unheilvolle Epoche für den Dom, daß nur wie durch ein Wunder das ehrwürdige Denkmal vom Umtergange gerettet wurde. Denn beim Bombardement 1793 zündeten die Brandgeschosse des deutschen Belagerungsheeres und richteten eine furchtbare Verwüstung an. Fast zehn Jahre lang blieb der Bau als öde Ruine liegen, welche von der deutschen Kriegsverwaltung als Heumagazin benützt wurde. Noch schlimmer erging es dem Dome, als 1797 die Stadt wieder in die Hände der Franzosen fiel. Was von innerer Ausstattung noch nicht zerstört war, wurde verschleudert; selbst die Gräber wurden nicht geschont, ja es ward der Beschluß gefaßt, das ganze Monument dem Erdboden gleich zu machen. Da erstand dem geschändeten und mit dem Untergange bedrohten Bau ein Retter in dem edlen Bischof Joseph Ludwig Colmar. Man muß bei Schneider die eingehende Schilderung lesen von der unerschütterlichen, durch nichts zu beugenden Energie, mit welcher der treffliche Kirchenfürst die hartnäckige Widerspenstigkeit des

übelgesinnten französischen Präfecten zu bekämpfen wußte, bis es ihm endlich gelang von der Regierung die Rückgabe des Gebäudes für den Gottesdienst zu erwirken. Das Verdienst des Bischofs wächst noch, wenn man erfährt, daß er zugleich für den ebenfalls zum Untergange bestimmten Dom zu Speyer dasselbe durchzusetzen wußte. Aber auch der ferneren, in den damaligen Zeiten fast unerschwinglichen Aufgabe der Wiederherstellung des Baues wurde er, so weit die dringendsten Erfordernisse reichten, gerecht. Doch blieb die Aufgabe einer gründlichen Herstellung und Sicherung namentlich des Ostchores unseren Tagen vorbehalten, und unter der tüchtigen Leitung von Cuypers wurde im Jahre 1879 dieses Werk zu Ende gebracht.

Um nun noch einmal zur Arbeit Dr. Schneiders zurückzukehren, so muß ausdrücklich hervorgehoben werden, welche Freude es ist, in so genußreicher Weise gediegenste Belehrung zu schöpfen. Nur liebevolle Hingebung, treue Opferwilligkeit vermag ein solches Werk zu schaffen, dem die innigste Vertrautheit mit dem Gegenstande und ein warmes Herzensinteresse für denselben auf der Stirn geschrieben steht. Der Verfasser ist nicht bloß mit der ganzen Literatur, mit allen urkundlichen Quellen bekannt, sondern er hat seit vielen Jahren das Denkmal selbst genau studirt und die Resultate der gründlichsten technischen Untersuchungen sich zu eigen gemacht. In den Anmerkungen seiner Schrift ist das gesammte Material mitgetheilt und dadurch der Arbeit ein ganz besonderer Werth und Reiz verliehen worden. Von großer Bedeutung ist sodann der reiche illustrative Apparat, der zunächst in zahlreichen vorzüglichen Holzschnitten als unmittelbare Erläuterung auftritt. Die wichtigen baulichen Einzelheiten, besonderns ornamentale, aber auch constructive, rein technische Formen werden in ausreichender Weise vorgeführt. Außerdem geben zahlreiche Vignetten der Arbeit einen ganz besonderen Reiz. Sodann aber sind die zehn großen Tafeln, musterhaft von Ritter und Riegel gestochen, von hohem Werth für das gründliche Studium des Denkmals. Zwei Grundrisse des ganzen Domes sind beigegeben, der eine durch verschiedene Schraffirung ein deutliches Bild aller Phasen der baulichen Entwicklung gewährend, der andere das

Monument in seiner Vollendung als einheitliche Schöpfung vorführend. Es folgt dann ein Aufriß der Ostseite, wie sie sich nach dem Umbau von Cuypers gestaltet hat. Noch interessanter ist der innere Querschnitt des Ostchors vor der Restauration, wo der gothische Kuppelthurm und der Zwischenpfeiler noch vorhanden sind und mit offenbarer großer Genauigkeit alle Risse und Zerstörungen eingetragen wurden, welche zuletzt den Zustand dieser Theile so gefahrdrohend gemacht hatten. Ein ungemein lehrreiches Blatt! Dann folgt derselbe Aufriß im jetzigen Zustand, mit dem neuen Helm und der wiederhergestellten Krypta. Nun kommen zwei prächtige Blätter, welche den ganzen südlichen Längenaufriß und den Längenschnitt in dem früheren Zustand zur Anschauung bringen. Alle diese Darstellungen zeichnen sich durch eine bis in's Kleinste dringende Genauigkeit und stilistische Treue aus. Endlich folgen noch zwei Querschnitte des östlichen Baues und des westlichen Kreuzschiffes im heutigen Zustand. So ist Alles in reichlicher Fülle dargeboten, um den herrlichen Bau von Grund aus kennen zu lernen und in seiner unvergleichlichen Bedeutung zu würdigen. Das letzte Blatt giebt Aufnahmen der Krypta und der Gothardcapelle, welch letztere, wie schon bemerkt wurde, für die Baugeschichte des Doms von einschneidender Bedeutung ist. Beiläufig mag hier betont werden, wie auffallend es ist, daß dieser kleine Bau von 1137 eine Schlichtheit und alterthümliche Sprödigkeit der Formen zeigt, die man in Ermangelung fester Daten einer weit früheren Zeit zumessen würde.

Es bleibt mir für den prachtvollen Bau, der als eines der großartigsten Monumente unseres Mittelalters als kirchliche Wacht am Rhein aufgerichtet ist, und den wohl jedes künstlerisch empfindende Auge schon von fern beim ersten Auftauchen seiner Silhouette in der lachenden Landschaft mit Wonne begrüßt, den einen Wunsch auszusprechen, daß nach der großartigen Wiederherstellung des Hauptwerkes auch die kleine Doppelcapelle des hl. Gothard, in welcher der große Erzbischof Adalbert I. seine Ruhestätte gefunden hat, ebenfalls eine würdige Restauration erfahre.

Deutsche Miniaturen des frühen Mittelalters.

Zu den intimsten und reichsten Quellen der Kunstgeschichte gehören ohne Frage jene köstlichen Gemälde, mit welchen die Unverdrossenheit mittelalterlicher Mönchskunst die Pergamenthandschriften jener Zeit geschmückt hat. Es ist bekannt, daß der Gebrauch, die Bücher zu illustriren, sich aus dem Alterthum herschrieb, und daß gleich die Karolingerzeit in großartiger Weise auch diese Ueberlieferung aus dem klassischen Alterthum aufnahm und pflegte. Allerdings war schon vorher unter den Merovingern Aehnliches versucht worden, aber freilich noch mit bescheidenen Mitteln und geringer Uebung. Man begann in den Handschriften die Initialen reicher auszustatten, wobei die altgermanischen Elemente der Decoration, Flecht- und Riemenwerke, verbunden mit einzelnen Thierformen, die Hauptrolle spielen; man bildete ganze Buchstaben aus Fischen oder Vögeln (Ichthyomorphe und Ornithomorphe), aber man wagte sich noch nicht an die selbständige menschliche Gestalt; wo dies jedoch geschah, trug es den Charakter unbeholfener, kindlich stammelnder Versuche. Aber schon in der Karolingerzeit unter dem fördernden Einfluß eines kunstliebenden Hofes hebt die Miniaturmalerei sich zu bedeutenden Erfolgen, und man braucht nur den Fortschritt vom Pariser Evangeliar des Godeskalk bis zum Codex aureus in der Schatzkammer zu Wien

zu verfolgen, um zu erkennen, wie rasch sich diese Kunst entwickelt hat, bis sie dann unter den für Karl den Kahlen ausgeführten Werken ihren Höhepunkt erreicht. Nach kurzem Nachlassen schwingt sie sich seit dem Ende des 10. Jahrhunderts wieder zu glänzender Blüthe auf und erreicht einen zweiten Höhepunkt unter Kaiser Heinrich II., dessen zahlreiche Prachthandschriften hauptsächlich die Bibliotheken zu München und zu Bamberg bewahren.

Das Studium dieser kostbaren Werke, in welchen sich das Kunstleben jener frühen Zeit mehr als anderswo offenbart, wurde in Deutschland zuerst vornehmlich durch Waagen und Kugler betrieben, aber es fehlte bei uns lange Zeit an den für die allgemeine Anschauung unerläßlichen Nachbildungen. Dagegen waren die Franzosen mit Eifer bemüht, solches Material herbeizuschaffen, und das kolossale Prachtwerk des Grafen Bastard, wenngleich nicht zur Vollendung gebracht, ist immer noch grundlegend für diese Studien. Auch die bekannten Sammelwerke von Louandre, Labarte, Lacroix, Cahier u. A. bieten ein werthvolles Material. Da für die Schätzung dieser Miniaturen die Farbe ein sehr wesentliches Element ist, so wird die Herstellung solcher Werke so kostspielig, daß für uns in Deutschland ein Wetteifern mit den Franzosen auf diesem wie auf manchem anderen Gebiete so gut wie unmöglich ist. Nächst der Pariser Bibliothek dürfte wohl die königliche Bibliothek zu München den größten Schatz an werthvollen miniirten Handschriften des frühen Mittelalters enthalten; aber bis jetzt hat noch Niemand an eine künstlerische Publication derselben denken können, weil solche Werke ohne ausreichende staatliche Unterstützung die Kraft des Einzelnen und den Opfermuth der meisten Verleger übersteigen. Dennoch regt sich überall ein Wetteifer, nicht blos diesen Studien näher zu treten, sondern auch in würdigen Veröffentlichungen allgemein Bahn zu brechen. Eine der ersten und zugleich in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Beziehung vorzüglichsten Veröffentlichungen ist das schöne Werk von R. Rahn über den goldenen Psalter von St. Gallen, 1878 durch den historischen Verein des Cantons St. Gallen in geradezu unübertrefflicher Weise publicirt. In einer ansehnlichen Reihe prächtiger Farbendrucke ist die ganze Schönheit

dieser mit Gold auf Purpurgrund ausgeführten Handschrift wiedergegeben. In würdiger Weise, wenn auch nicht in solcher Pracht schlossen sich daran die durch die badische Regierung veranstalteten und durch F. X. Kraus geleiteten Publicationen über den Egbert-Codex zu Trier und über die seitdem für Deutschland wieder glücklich zurückgewonnene Manessische Liederhandschrift, über welche ich seinerzeit öffentlich eingehend berichtet habe. Neuerdings ist auch Stephan Beyssel mit seiner schönen Arbeit über das Evangeliar Kaiser Otto's I. zu Aachen hervorgetreten, auch der verdiente Director der Bamberger Bibliothek Dr. Leitschuh hat eben mit einem Werke über die dortigen Schätze begonnen, und so mehren sich in erfreulicher Weise die Spuren einer regen, wetteifernden Thätigkeit auf diesem Gebiete.

Inzwischen hatte K. Lamprecht in einer schlichten, aber ungemein dankenswerthen und lehrreichen Publication eine Specialarbeit über die Initialornamentik des 8. bis 13. Jahrhunderts (Leipzig, 1882, Alphons Dürr) veröffentlicht und auf 44 lithographirten Tafeln meist nach rheinischen Handschriften die ganze Entwickelung der Initialen durch mehr als ein halbes Jahrtausend in der anziehendsten Weise geschildert. Er beginnt dabei mit den Grundmotiven altgermanischer Ornamentik, wie sie uns die Gräberfunde im ganzen südlichen und westlichen Deutschland bekannt gemacht haben, und schildert in seinem Text die Entstehung und Entwickelung, sowie den Stil dieser Ornamentik in so erschöpfender und eindringender Weise, daß nach seinen scharfsinnigen Untersuchungen kaum noch etwas zu wünschen übrig bleibt. Er weist dann nach, wie derselbe künstlerische Sinn sich beim Eindringen des Christenthums in den Initialen der Handschriften ausspricht. Es ist vor allen Dingen das germanische Flecht- und Riemenwerk, welches in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Erfindung den Charakter dieser Ornamentik beherrscht, wozu sich dann allerlei überwiegend Phantastisches in Thierbildungen gesellt. Das Auftreten der beliebten Fische und Vögel wird man aber wohl nicht durch die christliche Symbolik, sondern wiederum durch die Anlehnung an uralte germanische Formsprache zu erklären haben. Aeußerst anziehend ist nun die Darlegung, wie allmählich neben

dem Flechtwerke Elemente aus der Pflanzenwelt eindringen, die sich zuerst in einzelnen Blättern und Blumen, dann aber in einem reich verschlungenen Rankenwerk äußern. Aus diesen Ranken treiben mehr und mehr knospenartige Blattansätze hervor, die endlich immer reicher und üppiger werden und schon seit dem Beginne des 11. Jahrhunderts sich zu immer reicheren, vielfach gezackten Blättern und Blüthen entfalten. Immer spielt daneben allerlei Figürliches mit hinein, und es fehlt namentlich nicht an der echt germanischen Freude an Drachen und ähnlichen Ungethümen. Dann aber dringt die menschliche Gestalt in ernsthafter, bedeutsamer Weise in den Körper der Initialen ein, und mit dem Bilderinitial schließt diese erste Epoche der Bücherornamentik ab.

Gewährt das treffliche Werk von Lamprecht eine Fülle werthvoller Anschauungen, indem es sein bestimmtes formales Thema, wenn auch nicht erschöpfend, so doch völlig genügend durchführt, so finden wir in der jüngsten der hierher gehörigen Publicationen: „Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, beschrieben von A. v. Oechelhäuser“ (Heidelberg, 1887. G. Köster), eine Specialarbeit, welche ihren Gegenstand nach sachlicher wie formaler Seite erschöpfend behandelt. Der Verfasser giebt diese schöne Publication als ersten Theil einer größeren Arbeit und bringt auf 18 Tafeln, darunter vier in prächtigem Farbendruck, einen Bericht über zehn Heidelberger Handschriften, von welchen mehrere einen ungewöhnlich hohen Rang einnehmen. Von großem Werthe ist die künstlerische Sorgfalt der Wiedergabe, da nicht bloß vorzügliche Lichtdrucke unbedingte Treue verbürgen, sondern namentlich die farbigen Tafeln an Feinheit und Harmonie der Wirkung unbedingt zum Besten zählen, was wir in dieser Art kennen.

Den Anfang macht ein Sacramentar aus Petershausen, der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts angehörend, dessen Abstammung aus der Reichenau der Verfasser mit triftigen Gründen nachweist. Es ist ein Prachtwerk, welches schon durch die enorme Zahl seiner 256 Initialen einen hohen Rang einnimmt. Wir erhalten hier ein neues Zeugniß von der künstlerischen Thätigkeit jenes hochberühmten Klosters, aus welchem der Egbert-Codex zu Trier und die neuerdings aufgedeckten Wandgemälde der Kirche von Oberzell

stammen. Von selbständigen Bildern enthält die Handschrift nur den thronenden Christus und eine weibliche, ebenfalls thronende Figur, welche man wegen des Kreuzes, das sie hält, als die hl. Helena hat ansprechen wollen. Man kann dem Verfasser nur zustimmen, wenn er diese Hypothese zurückweist; vielmehr sieht er wohl mit Recht darin eine Darstellung der Himmelskönigin. Allerdings könnte auch eine Personification der Kirche gemeint sein, wobei man indeß daran erinnern darf, daß Maria oft und schon früh allegorisch als Kirche aufgefaßt wird. Das erste Bild, der thronende Christus, läßt deutlich erkennen, wie lange bei diesen typischen Gestalten in fast gedankenloser Weise an den hergebrachten Formen festgehalten wurde, denn diese jugendliche, unbärtige Figur erinnert in den Hauptzügen immer noch an den Christus, wie er im Evangeliar des Godeskalk erscheint. Noch merkwürdiger ist es, daß genau derselbe Christus in einem Evangeliar der Bibliothek zu Darmstadt wiederkehrt, welchen der Verfasser ebenfalls in Abbildung vorführt. Aber das Darmstädter Bild ist reicher in der Anordnung, indem es bei übrigens fast völliger Gleichheit den Erlöser auf einem breiteren, mit Vorhängen versehenen Thronsessel darstellt, in der prächtigen, völlig gleich gezeichneten Bordüre die vier Evangelisten-Symbole anbringt und das Ganze mit einem viereckigen Blumenrahmen umfaßt. Die Heidelberger Darstellung erscheint demnach als eine reducirte, verkümmerte, und wenn sie trotzdem, wie der Verfasser ausführt, die ältere sein sollte, so bleibt nur die Annahme übrig, daß beide Bilder nach einem gemeinsamen Original entworfen worden sind.

Von ganz anderem, ja entgegengesetztem Charakter zeigen sich die Miniaturen in der Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Konrad. Wie die Heidelberger Bibliothek besonders reich ist an Handschriften deutscher Dichter, so bietet sie ein stattliches Material zur Würdigung jener seit dem 12. Jahrhundert mit dem Aufblühen unserer nationalen Poesie verbundenen künstlerischen Richtung, aus welcher uns auf einmal das deutsche Volksgemüth in völlig neuen Weisen entgegenklingt. Hier handelt es sich nicht um hochofficielle kirchliche Prachtbücher, sondern um schlichte Handschriften, welche durch leichte Federzeichnungen, bisweilen

nicht einmal auf farbigem Grunde, illustrirt wurden. Des Zwanges typischer Vorlagen entledigt, vermochte die Hand des Zeichners unmittelbarer den Regungen der Phantasie, den Eingebungen des Seelenlebens zu folgen. An Stelle des Prunkes, der Farben und der Vergoldung tritt die Unmittelbarkeit in der Auffassung der Natur und der umgebenden Wirklichkeit in allen ihren Aeußerungen. Von dieser Stelle aus sollte in der Folgezeit die Neugestaltung und die höhere Entwicklung der Kunst sich vollziehen. Die vier Proben, welche hier aus diesen Darstellungen geboten werden, fesseln bei aller Anpruchslosigkeit der Behandlung durch die Prägnanz ausdrucksvoller Bewegungen und freien Mienenspiels.

Ganz anderer Art sind wieder die Darstellungen in dem liber scivias (d. h. sci i. e. cognosce vias sc. domini), in welchem die Visionen der hl. Hildegard von Böckelheim enthalten sind.

Im Jahre 1141 begonnen und innerhalb zehn Jahren vollendet, enthalten diese sehr geschmacklosen, ja aberwitzigen Schilderungen die Hallucinationen einer Person, die vergeblich mit den erhabenen Visionen der Apokalypse zu wetteifern sucht. Dieses mystische Durcheinander für die bildende Kunst zu gewinnen, hätte selbst dem größten Meister einen Fehlschlag verursachen müssen. Die Proben, welche der Verfasser auf sieben Tafeln von diesem eigenthümlichen Werke giebt, zeigen einen in den ausgebildeten Formen des 12. Jahrhunderts mit einer gewissen Leichtigkeit, aber nicht ohne manches Verzwickte im Einzelnen sich bewegenden Künstler. Das Gefühl vom Organismus der menschlichen Gestalt ist ziemlich schwach, außerdem sind starke Anlehnungen unverkennbar, wie denn der Verfasser directe Nachbildungen einer Zwiefaltener Handschrift von Stuttgart nachweist. Am anziehendsten sind die Bilder da, wo sie sich auf Anschauungen der Wirklichkeit stützen; so auf dem Blatt (Taf. 13), wo man in einem oberen Gemach die hl. Nonne offenbar in visionärem Zustande dastehen sieht, in der Linken ihr Schreib-Diptychon haltend, in der Rechten den Griffel, während in einem unteren Gemache ein fleißiger Mönch dargestellt ist, wie er diese Visionen etwa in's Reine schreibt.

Die letzte der hier besprochenen Handschriften ist eine aus Salem stammende Erklärung der Psalmen in drei Bänden, von welchen der zweite und dritte mit großen farbenreichen Initialen geschmückt ist. Auf der letzten Tafel bringt der Verfasser eine Anzahl von Proben dieser phantasievollen Gebilde, in welchen Ranken- und Blattwerk, gemischt mit naturalistischen Thieren, phantastischen Drachen und Ungeheuern und endlich mit menschlichen Figuren sich verbindet. Man erkennt das Eindringen eines neuen Princips, des Naturalismus, welcher den alten strengen Stil auflockert und das Ende classischer Initialcomposition bezeichnet.

Wir scheiden damit von einer Publication, die in jedem Betracht als eine mustergültige bezeichnet werden muß und von deren weiterem Fortgang man fernerhin das Beste zu erwarten hat.

Mittelalterliches Hausbuch und Hans Tirols Holzschnitt.

Die Kunst des Mittelalters ist mehr als irgendeine andere in erster Linie kirchliche Kunst. Sie hat die religiösen Anschauungen der Zeit auszuprägen gehabt, sie hat den kirchlichen Zwecken und Bedürfnissen dienen müssen und ist in der unablässigen Erfüllung dieser Aufgaben zu ihrer eigenthümlichen Größe emporgestiegen. In unerschöpflicher Frische immer wieder dieselben Themata behandelnd, hat sie in der Beschränkung dieser Aufgaben sich zu künstlerischer Freiheit durchgearbeitet. Begreiflich daher, daß profane Aufträge nur in zweiter Linie an sie herantraten, daß die Vorgänge des wirklichen Lebens nur so weit für sie von Bedeutung waren, als dieselben bei der Gestaltung kirchlicher Themata verwendet werden konnten. So fern aber der mittelalterliche Künstler, namentlich in den früheren Epochen, wo die Kunst ausschließlich in klösterlicher Pflege stand, von der Natur und dem wirklichen Leben sich hielt, dennoch war der Blick selbst des Klosterbruders in der stillen Zelle offen genug, um auch das Reich der Wirklichkeit naiv in sich aufzunehmen. Kommt doch schon in den Miniaturen der Karolingerzeit an manchen Stellen namentlich bei der Ausschmückung der Canontafeln, ein innerer Trieb zur Geltung, auch die profane Außenwelt in den Kreis der Darstellungen aufzunehmen und nicht blos in einzelnen Thier-

figuren, sondern selbst schon in sittenbildlichen Scenen aus dem Alltagsleben ein frisches Interesse für Schilderung des Wirklichen zu bekunden. Einmal erwacht, konnte dieser realistische Sinn nicht wieder zum Schweigen gebracht werden, und in der ganzen Kunst des Mittelalters begegnen wir seinen Spuren. Die großen Kathedralen des 13. Jahrhunderts mit ihren in Stein gehauenen religiösen Epopöen lassen an zahlreichen Stellen erkennen, wie es dem künstlerischen Gemüthe Bedürfniß war, einen frischen Trunk aus den Quellen des Lebens zu thun. Wurde Alles in den Dienst des Ewigen und Göttlichen gestellt, so fehlte dabei auch nicht die Schilderung des Menschendaseins, wie es sich im Verlaufe des Jahres abspielt, und die Monatsbilder boten Anlaß, die menschlichen Beschäftigungen im Kreislauf des Jahres mit in die Darstellung hineinzuziehen. Selbständiger tritt dann das profane Leben beim Erwachen und dem glänzenden Erblühen der nationalen Dichtkunst auf, und es fehlt dabei auch nicht an Liedersammlungen, wie die Weingartner und namentlich die Manesse'sche, welche uns in bunten Bildern das mannigfaltige Leben des Ritterthums vor Augen führen. Ja gegen Ausgang des Mittelalters erwacht eine solche Lust an weltlichen Dingen, daß bis in's Allerheiligste der Kirche hinein genrehafte, ja sogar satirische und burleske Darstellungen in den Schnitzwerken der Chorstühle überall ihren Platz finden. In einer großartigen Freiheit des Geschehenlassens nahm die mittelalterliche Kirche, eines principiellen Gegensatzes noch nicht bewußt, keinen Anstoß an diesen oft sehr derben, ja obscönen Aeußerungen künstlerischer Launen; erst als durch die Reformation solcher Gegensatz geschaffen wurde, war es mit der naiven Harmlosigkeit vorbei und die Welt lernte strenger das Heilige vom Profanen sondern.

Immerhin aber bleiben bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts die kirchlichen Aufgaben nach Zahl und Bedeutung die wichtigsten, und die profanen Aufträge stehen lange noch ziemlich vereinzelt da. Je mehr aber die ganze Welt der Erscheinungen auf das freier gewordene Künstlerauge eindrang, je kräftiger sich, durch die großen flandrischen Meister angeregt, die Ansprüche der Natur und der Wirklichkeit geltend machten, desto lebhafter

empfanden die Künstler das Bedürfniß, auch außerhalb der kirchlichen Anforderungen gleichsam auf eigene Faust die Welt der Erscheinungen zu erobern und in freien Gebilden zu gestalten. Dazu bot sich vor allem die neu erfundene Kunst des Grabstichels als gefällige Gehülfin dar, und so sind es denn im Laufe des 15. Jahrhunderts bei den alten deutschen und niederländischen Kupferstechern manche Blätter, welche uns sittenbildliche Schilderungen der Zeit darbieten. Daneben treten uns dann auch, bisweilen als Vorlagen für den Kupferstich entworfen, Handzeichnungen von derselben Tendenz entgegen.

Das weitaus merkwürdigste und interessanteste Werk dieser Art, welches auf uns gekommen, ist eine im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg befindliche Bilderhandschrift, welche vor etwa 20 Jahren von dem damaligen Fürsten dem Germanischen Museum zu Nürnberg auf dessen Ersuchen für längere Zeit anvertraut wurde, um durch die geschickte Hand des Kupferstechers Petersen die Bilder zu facsimiliren und unter dem Titel „Mittelalterliches Hausbuch" zu veröffentlichen. Da jene Ausgabe bald vergriffen war, so wurde eine neue Auflage nothwendig, und Dr. Essenwein, der verdiente Director des Germanischen Museums, bietet uns eine solche jetzt in würdigster Ausstattung in einem stattlichen Bande (Frankfurt, Heinrich Keller, 1887). Leider hat der jetzige Fürst sich nicht entschließen können, die Handschrift noch einmal dem Germanischen Museum anzuvertrauen, und es ist daher dem Herausgeber nicht möglich geworden, die Bilder selbst mit den Originalen zu vergleichen und auf manche Fragen näher einzutreten, welche nur aus der Anschauung des Originals sich genügend behandeln lassen. Dem Vernehmen nach soll der Besitzer an einigen zu freien Darstellungen Anstoß nehmen; da man das Werk aber nicht als Bilderbuch für höhere Töchterschulen herausgiebt, sondern als eine der wichtigsten Quellen für die Culturgeschichte der Zeit, so muß diese Verweigerung doppelt bedauerlich genannt werden. R. v. Retberg gab beim ersten Erscheinen des Buches 1865 „Culturgeschichtliche Briefe" heraus, in welchen er auf anziehende und gelehrte Weise den reichen Schatz der hier enthalten ist, zu heben versuchte. Kann man mit manchen

seiner Ausführungen namentlich über die Persönlichkeit des Meisters nicht einverstanden sein, so enthält das lebendig geschriebene Buch auch jetzt noch manches Schätzenswerthe.

Der jetzige Herausgeber macht mit Recht darauf aufmerksam, daß der Titel „Mittelalterliches Hausbuch“ ein nicht recht zutreffender sei, daß man aber, um Irrungen vorzubeugen, an dem einmal angenommenen Namen festzuhalten wohlthue. In Wahrheit enthält das höchst merkwürdige Buch einen Schatz von Ueberlieferungen geheimer Kenntnisse, wie jene Zeit sie so begierig erstrebte, Mittheilungen über die verschiedensten Haus- und Geheimmittel, namentlich aber eine Menge von technischen Dingen, Werkzeugen, Maschinen, Mühlen, artilleristischen Dingen u. s. w., die dann durch zahlreiche sorgfältig ausgeführte Zeichnungen erläutert werden. Auch das Spinnrad findet sich bereits vor, aber noch nicht mit dem Trittbrett, sondern mit dem Handrade. Ein großer Theil der aus 63 Pergamentblättern in Kleinfolio bestehenden Handschrift ist aber mit künstlerischen Darstellungen geschmückt, und diese sind es vornehmlich, welche das Interesse weiterer Kreise auf's lebhafteste in Anspruch nehmen. Denn hier ist mit merkwürdiger Frische und offenem Blick das Culturleben jener Zeit vom Ausgang des 15. Jahrhunderts, wo bei uns das Mittelalter in die neue Zeit übergeht, geschildert und zwar in allen seinen Kreisen, denn neben den Rittern, den Bürgern und den Bauern fehlt es nicht an der bunten Schaar der fahrenden Leute, Gaukler und Possenreißer; wir sehen die Menschen bei ihren mannigfaltigsten Beschäftigungen des bürgerlichen Lebens, des handwerklichen und künstlerischen Schaffens, bei ihrem kriegerischen Treiben, bei ihren Spielen und Lustbarkeiten, wobei es dann nach der Sitte jener Tage manchmal derb und frei genug hergeht.

Den Anfang dieser Abbildungen macht ein prachtvoll gezeichnetes und illuminirtes Wappen der Familie Goldast von Konstanz. Dasselbe Wappen kehrt noch einmal wieder, aber offenbar von anderer Hand und bei weitem nicht so geistreich und schwungvoll gezeichnet. Hier tritt uns eine Wahrnehmung entgegen, die sich auch sonst noch wiederholt, daß nämlich mehrere Hände an den

Zeichnungen betheiligt sind. Das vorliegende Blatt bringt eine äußerst fesselnde Darstellung des Treibens fahrender Leute, in einer prächtigen Gebirgslandschaft, wo jede Kuppe eine stattliche Burg trägt. Ein würdiger alter Herr, von jüngeren ritterlichen Genossen begleitet, ist eben abgestiegen, um sich an den Schaustellungen zu ergötzen. Die Gaukler, schlanke junge Leute in dem knappen Costüm der Zeit und langen Schnabelschuhen, führen die verschiedensten Kunststücke auf. Der eine speit Feuer, der andere macht das Messerspiel, ein dritter bändigt Schlangen, ein Paar legt eben in kühn gespreizten Stellungen zum Ringkampf aus, und ganz vorn dringen zwei mit großen Zweihändern auf einander ein, während ein Kampfwart mit seinem Stabe dazwischen tritt. Die Lebendigkeit der Bewegungen, die scharfe Auffassung des Momentanen verleiht dem Blatte großen Reiz.

Nun folgt eine Reihe von Blättern, in welchen die sieben Planeten nach der Auffassung jener Zeit mit ihren vermeintlichen Beziehungen und Einflüssen auf das menschliche Treiben in lebendigster Weise geschildert werden. Den Anfang macht Saturn, aber nicht der ehrwürdige Greis, wie wir ihn uns denken, sondern eine jugendliche Gestalt mit seltsamem Topfhelm auf einem Turniergaul oben in der Luft einhersprengend, von Steinbock und Wassermann begleitet. So phantastisch uns diese Gestalt erscheint, so voll schlichter Lebenswahrheit sind die übrigen Darstellungen, die sich alle auf Mühe, Arbeit und Unlust beziehen. Ganz vorn sieht man einen Schinder ein gefallenes Pferd abdecken, während ein struppiges Schwein an ihm herumschnopert. Daneben ein Landmann mühsam beim Graben beschäftigt, während ein anderer weiter zurück den Pflug führt. In einer Höhle nebenan sieht man zwei Verbrecher im Block sitzen und eine häßliche Alte auf Krücke und Stab heranschleichen. Auf dem Hügel bilden Galgen und Rad mit ihren Insassen einen Anziehungspunkt für einen Rabenschwarm, gleich daneben entwickelt sich ein Zug, der einen Delinquenten zur Richtstatt begleitet. Ungleich fröhlicher geht es unter der Herrschaft Jupiters zu, der als ein prächtiger junger Ritter in reichen Gewändern einherreitet. Im Vordergrund sieht man zwei Gelehrte im stillen Kämmerlein

bei der Arbeit, daneben unter seinem Thronsessel einen Richter, dem ein Verbrecher vorgeführt wird. Den Mittelgrund füllt heiteres ritterliches Treiben mit Jagd und Scheibenschießen. Ein galanter Junker, den Falken auf der Faust und seine Herzliebste hinter sich, wie es die Sitte der Zeit war, sprengt zum fröhlichen Gejaid heran. Wilder Kampf, Alle gegen Alle, erfüllt das Blatt, auf welchem Mars in voller kriegerischer Rüstung, von Bock und Scorpion begleitet, einhersprengt. Mit großem Geschick hat der Künstler eine Reihe von Scenen wilder Gewalt in Raub, Mord und Brandstiftung auf dem engen Raum vertheilt. Heiter und anmuthig dagegen entfaltet sich das Leben unter der Herrschaft der Sonne, die als würdiger Greis (Sol) mit der Kaiserkrone und im langen Mantel einherreitet. Den Vordergrund füllt ein eingehegter Raum, wo drei Musikanten auf Posaune, Clarinette und Blockflöte musiciren, während daneben zwei jugendliche Paare eine besetzte Tafel umgeben, ein anderes Pärchen weiter zurück in die Lectüre eines Blattes, vielleicht eines Liebesliedes, vertieft ist und ein Schalksnarr dazu auf der Rohrflöte bläst. Im Gegensatz zu dieser heiteren Lust hat der Künstler nebenan in einer Capelle mehrere Andächtige vor dem Altar knieend dargestellt; auf der Schwelle fehlt es nicht an dem obligaten Bettler mit der Krücke, der von einer frommen Frau ein Almosen empfängt. Im Hintergrunde in einer feingezeichneten Hügellandschaft sieht man junge Männer mit Stangen fechten, sich im Ringkampf und im Steinstoß üben. Hier sind die Bewegungen wieder von einer nicht zu übertreffenden Prägnanz und Keckheit. In einer höchst phantastischen Gestalt erscheint auf dem folgenden Blatt Frau Venus auf einem prachtvoll geschmückten Roß zwischen Wage und Stier. Die hier dargestellten Scenen sind durchweg dem heitersten Lebensgenuß gewidmet. Höchst reizvoll sind vier ritterliche Paare, welche zu den Klängen der Schalmeien und Trompeten einen zierlichen Tanz aufführen. Dagegen ist die Badescene nebenan in einer Laube von minder harmloser Art, und auch sonst fehlt es dem Bilde nicht an Zügen von Ausgelassenheit.

In ernste bürgerliche Arbeit führt uns die Herrschaft Merkurs, der als alter bärtiger Herr im Pelzmantel zwischen den

Zwillingen und der Jungfrau ehrbar einherreitet. Was der Künstler auf dem engen Raume dieses Blattes zusammengebracht hat, ist erstaunlich. Vorn rechts sieht man ein bürgerliches Ehepaar vergnügt an reich besetzter Tafel schmausen und einem jungen Mann einen Becher reichen. Der Jüngling scheint an einem Grabstein zu arbeiten, auf dem man eine weibliche Figur erblickt. Gleich neben ihm ist der Goldschmied mit einer Klemmbrille auf der Nase am Treiben eines Bechers beschäftigt, während neben ihm von einem Gehülfen das Feuer im Gange erhalten wird. Weiter zurück sieht man einen Schulmeister von mehreren Knaben umgeben, deren einem er mit der Ruthe eine scharfe Nutzanweisung ertheilt. Hinter ihm zeigt sich der Uhrmacher, der mit einem Quadranten nach oben visirt, während das kunstvolle Räderwerk einer Standuhr vor ihm auf dem Tische steht. Die Mitte des Bildes nimmt ein Orgelmacher ein, der eben beim Einsetzen der Pfeifen beschäftigt ist und von seiner Frau mit den Blasebälgen unterstützt wird. Endlich links daneben sitzt ein jugendlicher, bekränzter Maler an der Staffelei, auf der man ein Altarbild mit der Madonna und der heiligen Katharina erblickt. Seine junge Frau legt zärtlich ihre Hand auf seine Schulter. Es ist erstaunlich, wie der Künstler in diesem reichen Bilde alles bis in's kleinste, namentlich alle die zahlreichen Instrumente und Geräthschaften mit der größten Sorgfalt ausgeführt hat. Das letzte Planetenbild zeigt uns die Luna, eine hoch romantische Erscheinung, das liebliche Köpfchen mit einem Kranz geschmückt und von üppigem Lockenhaar umwallt. Es ist etwas träumerisch Poetisches in dieser bezaubernden Figur. Sie reitet über eine Landschaft dahin, die mit wenigen Strichen einen köstlichen Blick über einen See mit fernen Bergen öffnet, auf welchem man in Kähnen Fischende sieht. In einem ummauerten Bassin ergötzen sich Badende in den Fluthen. Vorn breitet sich das Zelt eines Marktschreiers und Quacksalbers aus, mit prächtig charakteristischen Figuren, worin die verschiedenen Stände bis zum Bauern herab trefflich gezeichnet sind. Auf dem Aushängeschild sind die verschiedensten Verrenkungen und Kunststücke von Gauklern dargestellt. Man kann nicht lebendiger, nicht treuer schildern.

Nun folgt eine Reihe von Bildern, bei welchen der Künstler Doppelblätter, bei einem sogar ein vierfaches Blatt gebraucht hat. Auch diese sind dazu angethan, uns das Leben jener Zeit in den mannigfaltigsten Beziehungen vorzuführen. Zunächst kommt ein Badehaus, in welchen wieder die naive Sitte des gemeinsamen Badens beider Geschlechter, wie es zu jener Zeit üblich war, geschildert wird. Retberg hat bei diesen und ähnlichen Darstellungen dem Meister eine ganz besondere sittliche Empfindung herausdeuteln wollen. Es handelt sich hier aber weder um Sittlichkeit noch um Unsittlichkeit, sondern um die einfache treue Schilderung von Zuständen und Gebräuchen, an welchen die damalige Zeit keinerlei Anstoß nahm. Das Bild ist in allen seinen Zügen von größtem Reize der Unmittelbarkeit, und nur ein beschränkter Rigorist könnte sich davon verletzt fühlen. Das Haus öffnet sich in seinem aus Quadern erbauten Erdgeschoß mit einem breiten, flachbogigen Fenster, durch welches man die Badenden erblickt. Auf der Fensterbrüstung sitzt ein junger Mann mit prächtigem Lockenkopf, der zur Laute singt, während nebenan eine halbbekleidete junge Person eben in's Bad hineinsteigt. Vorn, an einem gedeckten Tische, steht ein anderer junger Mann mit bekränztem Lockenhaupt, der nachdenklich das Kinn auf die Hände stützt. Auf dem oberen Söller des Hauses sieht man in sehr bezeichnender Stellung des Auflauerns einen anderen Jüngling nach einer jungen Person blicken, die eben den Fensterladen öffnet. Mit alledem ist aber die Darstellung noch nicht abgeschlossen, denn in dem ummauerten Hofraum zur Linken spazieren zwei stattliche Paare in der eleganten Tracht der Zeit die ihr Bad entweder schon genommen haben oder es noch zu nehmen gedenken, während ein drittes Paar auf einer Bank in trauliches Gespräch vertieft ist. Interessant ist in der Mitte des Hofes ein Brunnen mit einer Ritterfigur. Wie der Künstler fast überall das Thierleben und seine Darstellung mit hineingezogen hat, so fehlt es auch hier nicht an einem Affen, der einen Hund neckt, und an einem am Boden gekauerten Windspiel.

Das folgende Doppelblatt zeigt uns ein sogenanntes Weiherhaus. Im Hintergrunde der Hügellandschaft sieht man eine

Stadt mit ihren Thürmen aufragen, vor der in einiger Entfernung sich das Landhaus inmitten eines Weihers erhebt. Ein Junker im kurzen Mantel steht auf dem Fallbrett der Zugbrücke ein hübsches junges Pärchen lehnt auf dem vorderen Theile der Brücke und schaut zu, wie in einem Nachen sich mehrere junge Leute mit dem Fischfang ergötzen, während andere nach Enten greifen, wieder ein Anderer mit einer Reuße den Fischen nachstellt. Ein ebenfalls jugendliches Paar, der Junker mit einem Blumenkranz geschmückt, naht eben aus der Stadt. Man kann den anmuthigen Reiz eines solchen Landaufenthalts nicht fesselnder schildern. Dabei sei noch bemerkt, daß auch hier wieder in der Darstellung der Baulichkeiten des Schlosses mit seinen vier Stockwerken, den Buckelquadern des Erdgeschosses, dem Steinwerk des Oberbaues, dem Fachwerk des Dachgeschosses, der großen Porta mit der Zugbrücke, den vier runden Eckthürmen und den auf hölzernen Stützen ausgebauten Erkern alles von musterhafter Treue erscheint.

Das folgende Doppelblatt schildert ein Krönleinstechen, wo alles wieder bis zu den Nebenfiguren der Zuschauer äußerst lebendig vorgeführt ist. Auch hier erscheinen die Junker mit ihren Liebsten hinter sich zu Roß in festlichem Gewande, mehrfach mit Blumenkränzen auf dem lockigen Haupt. Dann folgt wieder ein Doppelblatt mit einem Wett- und Scharfrennen. Bezeichnend ist hier, daß schon damals die abscheuliche Mode des Verstümmelns der Pferde durch das sogenannte Englisiren das ritterliche Roß schändet, während der Bauer seinem Gaul den Schwanz unverkümmert läßt. Von großem Reiz ist dann wieder das große Doppelblatt der Hetzjagd. Wir blicken in eine reichgegliederte Landschaft hinein, die mit bäuerlichen Gehöften, einer Mühle und einer Burg besetzt ist. Während man Landleute bei der Arbeit sieht, fehlen im Hintergrunde nicht als traurige Zeichen der Zeit Galgen und Rad. Ganz vorn sehen wir eine heitere jugendliche Gesellschaft zu Roß, darunter drei wieder paarweise aufgesessen. Lebendig sind die Bewegungen der Jagdhunde, besonders aber des Edelhirsches, der eben zusammenbricht, während die Hirschkühe in ruhiger Verwunderung daneben stehen.

Nun folgen noch zwei der merkwürdigsten Sittenschilderungen; die erste bezeichnet Retberg als Minneburg, und man darf sie wohl euphemistisch so nennen. Auf einem weiten offenen Plan erhebt sich ein stattliches Haus mit Thorthurm und Zinnenkranz. Daneben ein Stallgebäude, in welchem ein Pferd schon untergebracht ist, während das zweite eines wohl eben angekommenen Gastes von dem Knecht gestriegelt wird und ein anderer Knecht Futter hineinträgt. Alle diese Figuren, sowie der ältere Knecht und der mit Ausfegen beschäftigte Bursche sind prächtige, dem Leben abgelauschte Typen. Ueber die Bedeutung des Hauses bleiben wir nicht im Unklaren. In einem Fenster des Obergeschosses sitzt eine Schöne, die mit Winken zu locken scheint, während eine junge üppige Magd am Ziehbrunnen mit dem Knecht sich zu thun macht. Deutlicher aber sind die beiden Liebespärchen links im Vordergrunde, die den Eintritt in's Haus nicht erwarten zu können scheinen. Noch drei andere junge geschmückte Frauen machen sich auf dem Vorhof zu schaffen. Am bezeichnendsten aber ist weiter hinten ein Vogelsteller in seiner Hütte, der einen menschlichen Gimpel eben in der Schlinge gefangen hat. An dieses Blatt schließt sich dem Gedanken nach das folgende, welches einen Liebesgarten darstellt. Zwei Pärchen schmausen an einer reichbesetzten Tafel in einem Garten mit prächtigem Springbrunnen, ein drittes Paar ist vom Tische aufgestanden, wie es scheint in starker Erregung. Das Bild steht weder in der Composition, noch in der Ausführung auf der Höhe der übrigen und läßt eine viel geringere Künstlerhand erkennen.

Es folgt nun die größte aller Zeichnungen, ein auf vierfachem Blatt dargestellter Heereszug, für das Kriegswesen jener Zeit ebenso interessant, wie die übrigen Blätter für die Zustände des Friedens. Ungemein anschaulich ist geschildert, wie der Zug in drei Zeilen neben einander angeordnet ist, indem die beiden äußeren die Büchsenwagen mit ihren eigenthümlichen Verschlüssen, der innere dagegen die Proviantwagen enthält. Jeder Wagen ist mit vier kräftigen Bauernpferden bespannt, wobei der Künstler es sich nicht hat nehmen lassen, die auf den Gäulen sitzenden Fuhrleute in den mannigfaltigsten Bewegungen mit ihren Peitschen hantiren zu

lassen. In den Zwischenräumen marschiren die einzelnen Rotten des Fußvolkes. An der Spitze sieht man zu Roß den Anführer mit seiner Begleitung, es fehlt auch nicht an Pfeifern und Trommlern, sowie an einzelnen humoristischen Genrefiguren. Den Schluß bildet der Gewalthaufe der Reiter in schweren Rüstungen, an der Spitze der Feldherr zwischen zwei Trompetern. Da das Banner die bekannte Devise A. E. I. O. U. zeigt, so vermuthet Retberg einen Heereszug Kaiser Friedrichs III., und zwar denkt er an den 1474 zum Entsatz des von den Burgundern belagerten Neuß ausgeführten. Unter den übrigen Fähnlein werden das von Werdenstein, Nassau und Erbach genannt. Die ganze Darstellung ist wieder voll Charakter und Leben. Hieran schließt sich ein ebenso fesselndes Doppelbild, welches ein Feldlager schildert. Man sieht auf einem hügeligen landschaftlichen Grunde die ganze Anordnung eines solchen Lagers, in der Mitte die Zelte, unter welchen das kaiserliche mit der Standarte des Doppeladlers hervorragt. Ein fürstlicher Greis, von Gewaffneten umgeben, empfängt eben die Botschaft eines Berittenen. Rings ist das Lager durch eine doppelte Reihe der fest zusammengefahrenen Kriegswagen, und zwar außen die Büchsenwagen, innen die Proviantwagen geschützt. Originell ist gleich links das improvisirte Thor, auf welches ein Geharnischter heranreitet, der an einem Strick einen gefesselten Uebelthäter führt; dabei eine charakteristische Gruppe von Bettlern. Auf der anderen Seite entwickelt sich in und vor einem Marketenderzelt das intimere Treiben des Lagers in den lebendigsten Scenen, während im Vordergrund ein Rabe und ein Hund sich über ein gefallenes Pferd hermachen. Auch hier ist Alles wieder trefflich beobachtet. Zu diesen kriegerischen Scenen dürfen wir noch mehrere Blätter rechnen, welche verschiedene verwandte Darstellungen bieten, darunter verschiedene Büchsen, mehrere Blide (Schleudergerüste), große Hauptbüchsen, Wagenbüchsen, Frösche, alles mit großem Geschick bis in's Kleinste ausgeführt. Endlich haben wir noch von einem illuminirten Blatt zu reden, welches in reicher Gebirgslandschaft ein Bergwerk mit seinen verschiedensten Einrichtungen und Arbeiten darstellt. Es gehört wieder zu den anziehendsten dieser Lebensbilder.

Wenn man die außerordentliche Fülle des hier Gebotenen überschaut, so bekommt man den Eindruck, daß so ziemlich das ganze technische Wissen und Können jener Zeit hier niedergelegt ist. Der culturgeschichtliche Gehalt des prächtigen Buches steht daher außer aller Frage und ist von einer unvergleichlichen Bedeutung. Nach dieser Seite hin darf die Betrachtung dieser Blätter als eine unerschöpfliche Quelle ersten Ranges bezeichnet werden. Aber nicht minder hoch ist der selbständige Kunstwerth anzuschlagen. Wohl haben wir es nicht mit einer einzigen künstlerischen Persönlichkeit zu thun, und es fehlt nicht an einzelnen Bildern von geringerem Gewicht. Aber der Kern des Buches gehört einem Künstler an, den man unbedingt zu den hervorragendsten jener Zeit zählen muß. Es ist hier nun zu bemerken, daß allem Anscheine nach eine durchgängige Colorirung der Bilder beabsichtigt war, und einige, so namentlich das Bergwerk und das Blatt mit den Gauklern eine Bemalung schon ziemlich durchgeführt zeigen. Glücklicherweise ist man aber davon abgekommen, denn die Zeichnungen hätten dadurch viel von ihrer Feinheit und Schärfe verlieren müssen. Die große Mehrzahl der gezeichneten Blätter aber wird man derselben Meisterhand zuzuschreiben haben. Ueberall offenbart sich hier dieselbe bestimmte Auffassung der Wirklichkeit, ein offener Blick und eine sichere Hand für alle ihre Erscheinungen, für ruhige Zustände idyllischen Behagens, für energische Scenen voll Zorn und Kampf, für die ehrbare Arbeit des Bürgerthums, wie für die ausgelassene Lust der Jugend, für jede Art gymnastischer und ritterlicher Uebung, für alle Lebenskreise vom Fürsten bis zum Bettler, vom würdevollen Richter bis zum strolchhaften Landstreicher. Es sind Feinheiten psychologischer Charakteristik und physiognomischer Schilderung, wie sie nur einem Meister ersten Ranges gelingen. Man beachte z. B. die alte Bettlerin auf dem Saturnblatte, den Jüngling mit dem Falken auf dem Sonnenbilde, die kritisch dreinschauende Alte, welche auf dem Venusbilde das von ihr bediente badende Paar mit einem Seitenblick mustert, den selbstgefälligen und doch fast ironischen Blick des Malers auf dem Merkurbilde und noch vieles Andere. Ueberall dieselbe Feinheit und Schärfe der Beobachtung. Was aber den

Sinn für Schönheit und Anmuth betrifft, so muß die Gestalt der Luna als eine der holdseligsten Schöpfungen der Zeit betrachtet werden.

Vergeblich hat man bis jetzt die Persönlichkeit dieses großen Meisters festzustellen gesucht. Harzen, gewiß ein verdienstvoller Forscher, hatte ihn mit dem Stecher B. S. identificirt, und in diesem wieder den großen schwäbischen Meister Bartholomäus Zeitblom vermuthet, indem er das Monogramm als „Bartholomäus Stecher“ erklärte. Diese wunderliche und geschraubte Annahme ist längst als hinfällig erkannt worden. Wohl aber hat schon Retberg darauf hingewiesen, daß die Fechter des ersten Blattes dem Kartenspiel des Meisters E. S. entlehnt sind, und daß auch Aehnlichkeiten mit Blättern des sogenannten Meisters von 1480 vorkommen. Max Lehrs hat diese Untersuchungen weitergeführt und auf Nachbildungen von Spielkarten und anderen Blättern des Meisters E. S. verwiesen. Daß die alten Künstler derartige Entlehnungen sehr unbefangen sich gestattet haben, ist allgemein bekannt; man darf daraus noch keine Schlüsse ziehen. Wenn man augenblicklich den sogenannten Meister von 1480, dessen Blätter sich hauptsächlich in Amsterdam befinden, als „Meister des Hausbuches“ bezeichnet, so dürfte auch hier vor einer Uebereilung zu warnen sein. Die damaligen deutschen Meister haben so viele gemeinsame Züge, daß es ungemein schwer ist, bei jedem Blatte die Persönlichkeit des Urhebers festzustellen. Soviel ist gewiß, daß wir es mit einem süddeutschen Meister der schwäbisch-alemannischen Schule zu thun haben, und es darf wohl angenommen werden, daß derselbe, als er diese köstlichen Arbeiten schuf, sich in Constanz aufhielt. Dorther stammen ja auch andere Bilderhandschriften, wie die Reichenthal'sche über das Concil und das Grünenberg'sche Wappenbuch, wenn dieselben auch unserem Hausbuche bei Weitem nicht ebenbürtig sind. Dorther stammte aus dem 14. Jahrhundert die noch in Constanz vorhandene Bilderhandschrift der Armenbibel, dorther vielleicht auch die Manesse'sche Liederhandschrift, und von einer fast noch früheren Hinwendung auf die Welt profaner Erscheinungen zeugen die reizenden, von der Züricher Antiquarischen Gesellschaft veröffentlichten Wandge-

mälde eines Privathauses, welche verschiedene weibliche Handarbeiten mit dem feinsten Lebensreiz schildern. Jedenfalls ist jeder Freund der Kunst und der Culturgeschichte den Herausgebern für die schöne Publication zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Ist hier überall das Alltagsleben in Lust und Leid, in Ernst und Scherz, in Arbeit und Vergnügen, im Frieden und im Krieg geschildert, so schließen wir hier ein anderes Werk altdeutscher Kunst an, welches, ebenfalls vom Germanischen Museum und in demselben Verlag herausgegeben, uns auf die Höhen des Lebens führt und eine glänzende Haupt- und Staatsaction in großartiger Schilderung darstellt. Es ist Hans Tirols Holzschnitt über die Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstage zu Augsburg am 5. September 1530. Der Vorgang datirt also etwa ein halbes Jahrhundert später als die Abfassung der oben besprochenen Bilderhandschrift, aber die beiden Zeiträume sind in allem Wesentlichen noch so innig miteinander verbunden, daß wir das eine Werk als eine willkommene Ergänzung des anderen bezeichnen können. Der Riesenholzschnitt Hans Tirols, der mit seinen 18 Blättern eine Breite von 7½ Fuß und eine Höhe von 5 Fuß mißt, ist gleichsam neu wiederentdeckt und sammt seinem Meister durch diese höchst verdienstliche Arbeit Essenweins in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Soviel man weiß, existirt von dem merkwürdigen Blatt nur dieses eine Exemplar, welches sich nebst acht darunter geklebten Blättern Text auf Leinwand aufgezogen und in einen Rahmen gespannt, im Rathhause zu Nürnberg befand. Sorgfältig colorirt, die Lichter mit Gold gehöht, war das Werk aber allmählich durch Unbill aller Art in den schlimmsten Zustand gerathen, von einer dicken Schmutzschicht bedeckt und mit Rissen und Brüchen so durchzogen, daß sogar schon größere und kleinere Stückchen des Papieres fehlten. Das kostbare Werk, nachdem es der Obhut des Germanischen Museums übergeben worden war, erhielt nun eine sorgfältige Wiederherstellung und durch einen geschickten jüngeren Künstler, Himmler, eine mit aufopferndem Fleiß ausgeführte Wiedergabe, die nunmehr in vorzüglicher Ausführung den Kunstfreunden dargeboten wird. Besonders dankenswerth ist

dabei, daß in einer Verkleinerung eine Uebersicht des ganzen Riesenblattes hinzugefügt ist, welche das Urtheil über das Ganze und den Genuß desselben wesentlich erleichtert.

Ehe wir uns an die Betrachtung desselben begeben, mögen einige Bemerkungen über den Künstler, der bis jetzt kaum in der Kunstgeschichte Erwähnung gefunden hatte, nach den werthvollen Untersuchungen und Mittheilungen von Essenwein am Platze sein. Hans Tirol, ohne Zweifel nach dem Zeugnisse des Namens, der Abstammung seiner Familie nach zu Tirol gehörig, tritt uns als ein Augsburger entgegen, wo seine Familie im Anfang des 16. Jahrhunderts jedenfalls ansässig war. Im Jahre 1532 erhielt er dort die Malergerechtsame, nachdem er schon seit 1531 dort in Jörg Breuws Hause als dessen Geselle thätig war. Mit diesem scheint er sich auch, wie es damals üblich war, Studien über die Befestigungskunst hingegeben zu haben. Schon 1522 hatte Breuw im Auftrage der Stadt die Befestigungen Straßburgs angesehen und gezeichnet. Als dieser Künstler 1536 starb, zog die Stadt Hans Tirol in ihren Dienst, ernannte ihn zum Rathsdiener und bald zum Bauvogt, d. h. zum Vorstand des städtischen Bauwesens. In dieser Eigenschaft hatte er in den 40er Jahren mit der Befestigung der Stadt zu thun und erhielt das für die damalige Zeit bedeutende Jahresgehalt von 300 Gulden. Daß man ihn auch auswärts zu schätzen wußte, erkennen wir aus dem Umstande, daß die Stadt Memmingen ihn zur Besichtigung eines Rathsbaues erbat. Aber bald ging sein Flug noch höher hinaus, denn nachdem er 1548 aus seinem Verhältniß zur Stadt ausgetreten war, begab er sich nach Prag, wo er als Ehrenhold und Baumeister in die Dienste König Ferdinands trat und 1559 als Oberstbaumeister der Krone Böhmen erscheint. Von den übrigen vielfach interessanten Notizen heben wir nur noch die heraus, daß Tirol in den Augsburger Steuerbüchern zuletzt 1575 vorkommt, im folgenden Jahre aber von seiner Wittwe die Rede ist.

Was nun den Holzschnitt betrifft, so hat Tirol, der von Haus aus Maler war, ihn wohl ohne Zweifel selbst entworfen und gezeichnet. Erschienen ist das Blatt im Jahre 1536, dem Todesjahre Jörg Breuws. Da wir das Monogramm des letzteren

mit dem des Tirol auf dem Bilde finden, so ist auch Breuw sicher an demselben betheiligt gewesen. Die Platten ließen sie in ihrer Wohnung durch den Formschneider Stephan Ganseder von Nürnberg schneiden. Tirol hatte darüber mit dem Holzschneider später noch einen Anstoß, denn dieser verlangte nachträglich noch eine Vergütung von fünf Gulden, nachdem er bis in die 36 Wochen daran geschnitten habe und mit seiner Belohnung zu kurz gekommen sei. Dagegen machte indeß Tirol geltend, daß vielmehr er von jenem mindestens noch 15 Gulden Schadenersatz zu fordern habe, weil beim Beginn des Druckes sich herausgestellt habe, daß Ganseder viel zu „seicht" geschnitten habe, weshalb eine Nachbesserung nöthig geworden sei.

Unsere Publication bringt nun den ganzen Text mit seiner geschmackvollen typographischen Ausstattung, wie er aus der Druckerei von Heinrich Stayner hervorgegangen war, mit seinen hübschen Randleisten, Initialen und Vignetten. Die ausführliche Schilderung einer solchen Haupt- und Staatsaction mit allen ihren breitspurigen Umständen hat auch jetzt noch culturgeschichtlichen Reiz. Weit unmittelbarer und fesselnder freilich ist das Bild selbst, in welchem nicht bloß eine großartige Leistung des Holzschnittes, sondern auch eine bedeutende künstlerische Composition vorliegt. Wir blicken auf einen weiten Wiesenplan, der von Waldhöhen und fernen Gebirgskuppen eingefaßt wird. Links in der Ferne sieht man das Dorf Göggingen, daneben das Schloß Wellenburg und in der Mitte die St. Ratenkirche. Dort schließen sich allerlei Gebäude mit Tribünen, mit Zelten zum Ankleiden der vornehmen Herren, sowie mit Marketenderbuden an. Gleich links ist die große Tribüne des Kaisers aufgeschlagen, wo man diesen selbst unter seinen Fürsten und Räthen thronen sieht und König Ferdinand mit seinen Rittern die steile Rampe hinaufsprengt, um die „Berennung des Lehenstuhles" zu vollziehen. Es ist eine Scene voll festlichen Gepränges, wobei trotz des kleinen Maßstabes die habsburgischen Familienzüge des Kaisers und des Königs scharf ausgeprägt sind. Unmittelbar vor diesem Centrum der Handlung breitet sich nun äußerst geschickt, in Vogelperspective dargestellt, der ganze Plan aus, mit der unabsehbaren Fülle der Einzelscenen anschaulich und lebensvoll geschildert. Zunächst der

Tribüne hat ein Kreis von Rittern einen engen Plan umzirkt, auf welchem mehrere vornehme Herren ein Krönleinstechen ausführen. Dann aber schließt wieder auf beiden Seiten ein dichter Ring von Reitern den großen Festplatz ein, auf welchem eine Anzahl von Rittern mit Lanzen und mit Schwertern gegeneinander „scharmützeln". Der Künstler hat nicht verfehlt, einige bemerkenswerthe Hauptmomente herauszuheben, vor Allem, wie König Ferdinand vom Pferde geworfen wird und Markgraf Georg von Brandenburg ihm zu Hülfe kommt; dann wieder, wie Markgraf Ernst von Baden durch den Hufschlag eines Pferdes den linken Fuß verliert. Aber auch wenig bedeutendere Zwischenfälle, die sich gleichwohl der Erinnerung der Zuschauer eingeprägt haben mochten, werden treulich geschildert und stets durch Beischriften erläutert; so, daß ein „Kürisser zweimal über einen Lakaien gefallen und doch niemand kein Schad wiederfahren"; daß „zwen Kürisser so geschwind und ernstlich mit den Pferden gegeneinander gerannt, daß sie mit den Rossen verwirrt und also zu Boden gefallen sind"; daß „einem Kürisser ein Lakai die Feder vom Helm wollen reißen, dieser aber, indem er vermeint, einer seiner Widerpart sei hinter ihm, jählings hinter sich scharmützelt und gedachten Lakaien zu Tod geschlagen", oder endlich, daß ein Landsknecht „durch Unvorsichtigkeit von seinem Gesellen, so hinter ihm gestanden, durch den Kopf geschossen worden". Aber auch unter den Zuschauern fehlt es nicht an bemerkenswerthen Zügen. Der lange Bauer von Salzburg, der zu Fuß so hoch reicht wie die Reiter auf dem Roß, steht neben dem kleinen Michel aus der Pfalz von Augsburg, und gleich darauf sieht man auch auf einem Kameel den Zwerg des Kaisers, der höchlichst angestaunt wird. Unter den Zuschauern ferner, die auf den Bäumen hocken, wird auch nicht der Bauer vergessen, der „ab einem Baum zu Tod gefallen." So ist das Bild ganz durchsetzt mit einzelnen Scenen, die ihm die höchste Anschaulichkeit und Mannigfaltigkeit leihen.

Den Abschluß des großen Kreises bilden nach vorn beiderseits die aufgefahrenen Geschütze der Stadt Augsburg mit ihrem Büchsenmeister. An sie schließen sich beiderseits dichtgedrängte Harste des Fußvolkes mit wehenden Bannern und aufgerichteten Speeren.

Hier haben wir eine köstliche Fülle jener durchwetterten Landsknechtsgestalten in ihren üppig phantastischen Costümen, jeder Kopf ein Individuum, scharf geschnitten, voll Stolz und Trotz. Diese Gruppen gehören zum Frappantesten und Bedeutsamsten des ganzen Bildes. Den Vordergrund füllen dann die Fähnlein der Reiter in höchster Pracht der Ausrüstung, daneben mancherlei Gruppen von Zuschauern zu Pferd und zu Fuß und unter ihnen wieder capitale Gestalten von Bürgern und Bauern, wie sie uns Dürer nicht schneidiger überliefert hat. Endlich sei noch bemerkt, daß das „königliche und fürstliche Frauenzimmer" in wohlbehüteten und -geleiteten vierspännigen Wagen rechts zum Schauplatz hinauszieht.

Dieser unser trockener Bericht ist nicht von fern im Stande, eine Ahnung zu geben von der unerschöpflichen Fülle kraftstrotzenden Lebens, freier Bewegung, reizvoller Mannigfaltigkeit der Gestalten und Gruppen, welche das ganze Bild erfüllen. Hinsichtlich seines culturgeschichtlichen und namentlich seines costümlichen Gehaltes muß es als eine Quelle allerersten Ranges bezeichnet werden. Rein künstlerisch betrachtet, steht die Darstellung auf der freien Höhe dessen, was Dürer durch seine Lebensarbeit für die deutsche Kunst errungen hatte. Mit packender Wahrheit greift der Künstler in die ganze Breite und Fülle des Lebens, das er uns in allen seinen Erscheinungen unbefangen und treu spiegelt. Dabei ist die naive Freude an der Wirklichkeit unverkennbar, und nur dieser Stimmung verdankt man es, daß in einer so großen Composition von Hunderten von Figuren nirgends eine schablonenmäßige Wiederholung vorkommt, alles vielmehr aus dem breiten und tiefen Strome des vollen Menschenlebens geschöpft ist. Man glaubt, all' diese Menschen selbst gesehen zu haben, persönlich zu kennen, so offen zeigen sie uns ihr Antlitz mit seinen eigenthümlichen Zügen, so unerschöpflich reich ist die Mannigfaltigkeit der Einzelformen und Charaktere. Und so wird auch nach dieser Seite von rein künstlerischem Gesichtspunkt aus das prächtige Werk allgemein erfreuen.

Zur preußischen Kulturgeschichte.

Sicherlich gehört die Eroberung und Germanisirung des preußischen Landes durch die Deutschordensritter zu den glänzendsten Thaten der deutschen Geschichte. Was mit klarem, auf weiten Weltfahrten und im Verkehr mit dem hochentwickelten Orient erworbenen Scharfblick begonnen, mit kriegerischer Tapferkeit und staatsmännischer Einsicht in unablässigem, oft durch schwere Wechselfälle unterbrochenen Kämpfen errungen wurde, sollte den Kern zu jener Machtstellung legen, welche dann später durch die Hohenzollern zu einer gewaltigen deutschen Grenzwacht im Nordosten ausgebaut wurde. Die Geschichte jener Kämpfe von ihrem ersten kühnen Beginnen und mächtigen Auftreten bis zur Entartung und zum Niedergang des Ordens ist von unvergleichlich fesselndem dramatischen Reiz, und es fehlt auch bei dieser Tragödie nicht an einem versöhnlichen Element in dem Gedanken, daß, wenn auch die Formen und die Träger der Herrschaft nach einem geschichtlichen Gesetz wechseln mußten, die durch den hohen politischen Sinn des Ordens herbeigeführte Colonisation in jenem Landstrich eine Bevölkerung schuf, welche für immer dazu berufen war, deutsche Sitte und Bildung auf den entlegensten Punkten unseres Machtgebietes siegreich hoch zu halten.

Nun sind aber aus jenen ersten Zeiten der Eroberung zahl-

reiche äußere Spuren auf uns gekommen, welche trotz aller Zerstörungen immer noch in ausdrucksvollster Weise von der Kraft und der kühnen Begeisterung jener heroischen Zeit des Ordens lebendige Anschauung gewähren. Daß die Marienburg als Hauptsitz der Hochmeister eine architektonische Anlage ist, welche in ihrer großartigen Eigenthümlichkeit im Mittelalter einzig dasteht, weiß Jedermann. Weniger bekannt ist es, daß das ganze preußische Landgebiet in einigen noch erhaltenen und vielen mehr oder minder fragmentarischen Ueberresten die Spuren der Bauthätigkeit aus der ersten Epoche der Ordensherrschaft, aus der Zeit der Landmeister enthält. Kaum ein anderer Theil Deutschlands ist so reich an malerischen Ruinen, die für den Kundigen eine so eindrucksvolle Sprache reden. Diesen Ueberresten nachzugehen und sie wissenschaftlich zu sammeln und künstlerisch darzustellen, ist eine Aufgabe, welche sich der mit der Herstellung der Marienburg beauftragte Regierungsbaumeister C. Steinbrecht mit großer Hingabe unterzogen hat. Der preußische Cultusminister Herr von Goßler hat das Unternehmen, welches durch die vielfach erforderlichen Ausgrabungen die Kräfte eines Einzelnen überstieg, in dankenswerther Weise gefördert, so daß vor Kurzem ein erster Abschnitt über die Bauten von Thorn (1885) erscheinen konnte, denen jetzt ein zweiter Band: Preußen zur Zeit der Landmeister, Berlin (Julius Springer 1888) nachgefolgt ist. Diese Publication, durch 40 Tafeln in Lichtdruck, Autographie und Farbendruck, sowie durch viele dem Text eingestreute Abbildungen erläutert, liegt in einem schönen Bande vor uns und bietet so reiches weit über die Fachkreise hinausgehendes Interesse, daß wir wohl an dieser Stelle darauf hinweisen dürfen.

Seit der bahnbrechenden Arbeit Fr. Adlers über den norddeutschen Backsteinbau im Mittelalter ist die Bedeutung dieser für den deutschen Norden so wichtigen architektonischen Specialität allmählich in alle Kreise gedrungen. Die von Steinbrecht unternommenen schönen Publicationen, welche später in der Darstellung der Marienburg gipfeln sollen, müssen als ein hochwillkommener Beitrag in dieser Richtung bezeichnet werden. Aber sie geben uns auch, weil über das architektonische Interesse hinausreichend, einen Einblick

in die politische und administrative Thätigkeit des Ordens, und wir erkennen in Allem bis ins Kleinste hinab den weiten Blick und die Energie, welche damals die Leitung des Ordens auszeichnete. Wie von einem festen Punkte, Thorn, der zugleich die Verbindung mit Deutschland sicherte, ausgegangen wird, wie Hermann Balk als Landmeister mit etwa zehn Rittern einrückt (1230), ein bereitgehaltenes Blockhaus besetzt und von da aus seinen strategischen Vorstoß beginnt, jede Etappe seines Weges befestigt, so daß im Culmerland allein dreizehn Burgen errichtet werden, wie man dann rasch die Verbindung mit dem Meere zu gewinnen sucht und in der kurzen Frist eines halben Jahrhunderts das Land durch 25 feste Burgen von Thorn bis nach Königsberg und Tapiau hinauf in festen Besitz nimmt, das alles ist von hohem Interesse, zumal wir hier auf Schritt und Tritt in den Bauten jener Zeit das lebendigste Bild jenes Fortschreitens gewinnen.

Die Anlage der Ordensburgen mußte bei den fortwährenden Aufständen und kriegerischen Ueberfällen der heidnischen Preußen dahin zielen, in Nothfällen möglichst geräumige Zufluchtsstätten zu bieten. Mochte man sich zuerst in Blockhausbauten und aufgeworfenen Erdwällen vertheidigen, so griff man doch sehr bald zum Steinbau. Es ergeben sich dabei folgende Thatsachen: Voraus im Steinbau sind die Burgen, welche Wasserverbindungen haben; so wird Balga früh, Reden spät aufgebaut. Die Punkte, welche im Vorkampf stehen, erhalten früher den Steinbau, als die in mehr gesichertem Hinterlande: so Balga vor Thorn; Brandenburg, Tapiau vor Nessau. Die Gründungen folgen zuerst dem Wasserweg, von Thorn über Elbing nach Königsberg. Dann folgt die Besetzung des Culmerlandes und theilweise Sicherung der drei übrigen Landesbezirke Pömesanien, Natangen und Samland; zuletzt die Grenzbewehrung gegen Pomerellen und Polen. Bei der Anlage der Burgen suchte man womöglich eine steil abfallende Höhe zu gewinnen, jedenfalls aber, besonders bei ebenem Terrain, durch tiefe Gräben zu sichern. Die Anforderungen für die Unterbringung einer großen Anzahl von Menschen und die Rücksichten auf die Bedürfnisse der Oekonomie führten zur Anlage sehr umfangreicher Vorburgen, die entweder einer Seite des

Schlosses vorliegen wie bei der Marienburg, zwei oder drei Seiten desselben umschließen, wie zu Straßburg, Thorn und Balga, oder das Schloß rings umfassen, wie zu Mewe. Die Zahl dieser Vorburgen steigt gelegentlich bis zu drei wie zu Culm, ja sogar auf fünf wie zu Thorn. Alle diese Vorwerke mußten durch ein festes Vertheidigungssystem mit dem Hauptbau in Verbindung gebracht werden; die sorgfältigen Ermittelungen und Darstellungen dieser Vertheidigungswerke mit ihren Wallgängen und Zinnenkränzen, welche der Verfasser in trefflicher Darstellung bietet, gewähren wichtige Beiträge zu unserer Kenntniß des mittelalterlichen Befestigungsbaues.

Die Schlösser selbst in ihrem Kern sind in der frühesten Zeit nach allgemeiner mittelalterlichen Sitte unregelmäßig angelegt; so Culm, Balga, Thorn, Graudenz. Bald aber bildet sich das Schema einer regelmäßigen Anlage aus, worin die Baumeister des Ordens in ihrem weiten Weltblick dem ganzen übrigen Mittelalter vorauseilen. Es ist eine annähernd oder völlig quadratische Anlage, deren Flügel sich um einen Hof mit Kreuzgängen ziehen, auf den Ecken häufig durch kleinere Thürme flankirt, während ein mächtiger Hauptthurm gewöhnlich die eine Ecke einnimmt, in der Regel aber nicht aus der Fluchtlinie des Baues vorspringt. Dazu gesellt sich dann meist als besondere Anlage der sogenannte Dansk oder Dansker, ein thurmartiger Bau, der im ersten Stock durch einen Gang auf Pfeiler mit dem Hauptbau verbunden ist. Um den Hof gruppiren sich in ziemlich übereinstimmender Weise die Haupträume, und zwar der Kapitelsaal, der Remter (Refectorium, Speisesaal) und die Kapelle, die schon durch ihre höheren mächtigeren Fenster nach außen sich unverkennbar ankündigt. Dazu kommen die Wohnungen der Gebietiger, bisweilen auch gemeinsame Schlafsäle, so daß reiche Mannigfaltigkeit und Abwechselung schon in der Art und Zahl der Räume gegeben ist. Als etwas besonders Beachtenswerthes sind bei mehreren Burgen wie z. B. Lochstett die kleinen Büßerzellen in der nördlichen Seitenwand der Kapelle hervorzuheben, welchen man durch einen schmalen Mauerschlitz die Wohlthat eines Blickes auf den Altar gestattete.

Für die künstlerische Gestaltung ist es bezeichnend, daß bei

den frühesten Bauten vielfach Granit als Luxusmaterial zur Anwendung gekommen ist. In den Constructionen begegnet uns zuerst das reine Kreuzgewölbe mit edel profilirten Rippen, dann aber, seit 1290 schon, das prächtige Sterngewölbe, welches nirgends in Deutschland so früh erscheint, wie hier. Daneben kommen auch sonst so manche eigenthümliche Gewölbformen vor, wie namentlich in Lochstett. Hier findet sich auch im Chor der wie immer geradlinig abgeschlossenen Kapelle im Gewölbe eine Reminiscenz an die Polygonform, die auch in der Kapelle der Marienburg, nur etwas einfacher, bereits vorkommt. All' diese der Frühzeit angehörenden Bauten haben darin einen besonderen künstlerischen Reiz, daß ihre Backsteinformen vielfach noch eine Nachwirkung des Hausteinbaues zeigen und also in dieser Frische und Ursprünglichkeit noch fern sind von der später unvermeidlichen Schablone, welche den ausgebildeten Ziegelbau beherrscht. Wie edel und zugleich durch polychrome Wirkung ausgezeichnet sich diese Architektur darstellt, beweist die farbige Wiedergabe des Portals am Schloß Birgelau in seinem noch überaus strengen Charakter, und des edel ausgebildeten Portales der Kapelle zu Lochstett mit seinen flüssig und elegant durchgebildeten Formen, die beide in schönem Farbendruck wiedergegeben sind. Bezeichnend ist in beiden Fällen die Anwendung eines aus prächtigen Majuskelbuchstaben gebildeten Inschriftenfrieses, der den Portalbogen umzieht. Erwähnen wir noch als eine Eigenart dieser Schlösser, daß ein sogenannter Parcham als eine Art Terrasse sie oft von allen Seiten umgiebt.

Die kaum zu erschöpfende Fülle constructiver und ornamentaler Einzelheiten, von welchen das schöne Werk Rechenschaft giebt, wollen wir dem Fachmann anheimstellen; einiges aber dürfte auch weitere Kreise interessiren. Des frühen und originellen Portals am Schloß Birgelau haben wir schon gedacht. Merkwürdiger Weise vollzieht sich die eigentliche Oeffnung im Rundbogen, über welchem sich ein kräftig gegliederter Spitzbogen zur Entlastung erhebt, wobei die architektonische Gliederung und plastische Decoration des Tympanons sich höchst selten gestaltet. Bei Papau ist die regelmäßige quadratische Anlage, der durchgeführte Granitbau, die strenge Form der einfachen Kreuzgewölbe sehr be-

merkenswerth. Von verwandter Anlage sind die kleineren Schlösser von Leipe und Schönsee, bei letzterem noch stattliche Reste eines Danskers. Durch hochragende malerische Anlage sind die bedeutenden Ruinen des Schlosses Golub mit seinen später in polnischer Zeit erhaltenen phantastischen Bekrönungen bemerkenswerth. Auch hier Büßerzellen mit einem Mauerschlitz zum Blick auf den Altar. Die Kreuzgänge bestanden aus einem Holzpfeilerbau, von welcher Constructionsart auch in der Stadt noch anziehende Reste in den Lauben der Bürgerhäuser vorkommen. Kapelle und Kapitelsaal hatten prächtige Sterngewölbe, während der Remter sich mit einfachen Kreuzgewölben begnügen mußte. Von dem unregelmäßig, also früh erbauten Schlosse zu Graudenz ist nur wenig erhalten, bemerkenswerth darunter ein mächtiger isolirt stehender Rundthurm, Klimek genannt, dessen Aeußeres durch Streifen farbiger Ziegel gefällig belebt war. Eine regelmäßige Anlage mit sehr ausgedehnter unregelmäßiger Vorburg war das im Jahre 1772 abgebrochene Schloß zu Roggenhausen, dessen Material für den Festungsbau von Graudenz verwendet wurde. Doch sind von dem gewaltigen viereckigen Thorthurm noch bedeutende Reste erhalten. Weit geringer sind die Ueberreste des unregelmäßig angelegten, mit zwei Vorburgen ausgestatteten Schlosses zu Engelsburg. Zu den ansehnlichsten Ruinen dagegen gehört Schloß Reden, kühn und gewaltig aufragend mit vier ungemein hohen Eckthürmen, das ganze Mauerwerk durch netzförmige farbige Decoration ansprechend belebt. Der Grundplan ist einer der regelmäßigsten, Kapelle und Kapitelsaal mit eleganten Sterngewölben bedeckt, die Kapelle ungewöhnlicher Weise als zweiseitiges Polygon geschlossen. Auch hier mehrere Büßerzellen. Der gewaltige Hauptthurm gestaltet sich achteckig und ist in der nordwestlichen Ecke des Baues völlig eingeschlossen. Die künstlerische Formgebung in der Kapelle und dem Kapitelsal ist edel und reich, und mit Recht hat der Verfasser diesem bedeutenden Monument eine sehr eingehende Aufnahme gewidmet. Nahe Verwandtschaft mit dieser Anlage zeigt das Schloß zu Straßburg, welches ebenfalls mit einem riesigen achteckigen Thurm, der hier die Nordostecke des Gebäudes einnimmt, ausgestattet ist. Ungemein originell

ist sein oberer Abschluß, denn über einem gedeckten Vertheidigungsgang erhebt sich ein schmalerer Aufbau mit Zinnenkranz und konischer Spitze. Auch aus der Stadt Straßburg bringt der Verfasser mancherlei über die alten Befestigungen, welchen er den schön gegliederten östlichen Aufriß der Pfarrkirche hinzufügt.

So weit der Landbezirk des Culmerlandes, der an Zahl der Denkmäler die übrigen drei Bezirke zusammen übertrifft. Im Landbezirk Pomesanien finden wir zuerst das Schloß Elbing, das als eine der frühesten Anlagen 1237 gegründet, aber 1454 von den Städten vollständig zerstört wurde. Die Burg hatte eine regelmäßige, ungefähr quadratische Anlage. Aehnliches gilt von dem Schloß Christburg, welches 1414 zerstört wurde. Dann folgt die Marienburg, die als Komthurei bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gegründet wurde, und bei welcher der Ausbau des hohen Schlosses noch dem 13. Jahrhundert angehört. Interessant ist hier als Erinnerung an die maurischen Bauten des Orients die gigantische Nische, in welcher das Hauptportal angelegt ist. Auf die reiche Pracht und edle Schönheit des Einzelnen, namentlich die elegante goldene Pforte der Kapelle sei hier nur flüchtig hingewiesen, da für den ganzen Bau eine erschöpfende Publication vorbereitet wird. Kapelle und Kapitelsaal sind gleich dem Remter mit einfachen Kreuzgewölben überdeckt, die Wohnung des Komthurs im Westflügel noch in bescheidenen Verhältnissen gestaltet. Sehr merkwürdig ist innerhalb der consequenten gothischen Formgebung der prächtige Rundbogenfries, der als letzte Reminiscenz des romanischen Stils den ganzen Bau umzieht. In verwandter Art stellt sich der etwas kleinere Grundriß des Schlosses Mewe dar, seit 1282 gegründet, auf den Ecken wieder mit schlanken Thürmen versehen, während wie zu Reden und Straßburg ein mächtiger achteckiger Hauptthurm sich auf der Nordostecke erhebt.

Zu den immer wiederkehrenden Eigenheiten aller dieser Schlösser gehört es, daß Kapelle und Kapitelsaal stets einen Flügel einnehmen und immer durch ein kleines Gemach getrennt sind. Auch dieser Bau hat durch farbige lineare Muster in Diagonalen, Zickzacks und Rauten eine künstlerische Belebung erhalten. Seine

verhältnißmäßig gute Erhaltung verdankt er dem Umstande, daß er längere Zeit als Kaserne diente und jetzt als Zuchthaus verwendet wird. In höchst malerischer Lage finden wir im Landbezirk Natangen das Schloß Balga auf steiler Uferhöhe, die sich wie eine Warte in das frische Haff vorstreckt. Schon 1239 gegründet, als unregelmäßiges Fünfeck angelegt, gehört der Bau zu den frühesten dieser Denkmäler und man verdankt den angestellten Ausgrabungen eine Menge künstlerisch werthvoller Details, welche noch die ganze Frische und die schwungvolle Energie der Frühgothik bezeugen. Sehr ausgedehnt sind die Ueberreste der Vorburg, welche auf der einen Seite mit einem mächtigen viereckigen Thurm abgeschlossen war. Eine überaus anziehende Beigabe ist das Portal der im Uebrigen unscheinbaren dortigen Dorfkirche. Sein reich gegliederter Spitzbogen ist in origineller Weise durch ein breites rechtwinkeliges mit Vierpässen zierlich gegliedertes Band umfaßt, eine Decoration, die in der christlich-abendländischen Baukunst schwerlich irgendwo angetroffen wird und vielmehr auf arabische Vorbilder deutet. Das zweite Schloß dieses Bezirkes, Brandenburg, seit 1266 in regelmäßiger Anlage errichtet, ist vollständig verfallen, da es lange schon als Steinbruch benutzt wurde. Umfassende Ausgrabungen haben indeß werthvolle Bruchstücke der edlen und strengen frühgothischen Formen an's Licht gezogen.

Im Landbezirk Samland endlich wäre zunächst das Schloß von Königsberg zu nennen, wenn dort nicht durch die späteren Schicksale und Umgestaltungen jede Spur der ursprünglichen Anlage verwischt worden wäre. Dagegen gehört Lochstett, kühn auf der vorspringenden Spitze des Haffs an der Durchfahrt zur Ostsee schon 1266 als Bollwerk errichtet, zu den bedeutendsten und edelsten Bauschöpfungen des Ordens. Es ist wieder eine durchaus regelmäßige Anlage, von der jedoch nur zwei Flügel erhalten sind, hervorragend besonders durch die prächtige mit Kreuzgewölben versehene Kapelle, deren Portal mit seiner tiefen, reichgeschmückten Nische zu den elegantesten Schöpfungen dieses Stiles gehört. Ein Farbenblatt und mehrere Lichtdrucktafeln gewähren treffliche Anschauungen von dieser Pracht. Merkwürdig, daß auch hier noch

einmal und zwar im Innern der Capelle unter den Fenstern der romanische Rundbogenfries auftritt. Die bescheidenen Räume der Komthurswohnung sind mit eleganten Sterngewölben bedeckt. Den Schluß bildet die Burg von Tapiau, bei welcher wieder dieselbe regelmäßige Anlage auftritt, von den Haupträumen aber nur die beiden Gebieterwohnungen erhalten sind. Die Gründung fand 1266 statt und zwar wurde dieses am meisten nach Osten vorgeschobene Schloß als Bollwerk gegen die aufständischen Preußen angelegt.

Wir scheiden mit diesem kurzen Bericht von einem Werke, bei welchem sich in hohem Grade vaterländisches, geschichtliches und künstlerisches Interesse verbinden. Derartige Unternehmungen sind seitens des Herausgebers nur durch ungewöhnliche Hingabe, Aufopferung und energische Ausdauer, der auch der Verleger eine nicht geringe Opferwilligkeit beizugesellen hat, in's Leben zu rufen.

Möchte der Erfolg dazu angethan sein, die weitere Ausführung und Vollendung des schönen Werkes zu verbürgen.

Baltische Kunst.

Die deutschen Ostsee-Provinzen, welche seit Jahrhunderten während der Zeiten der Ohnmacht des Reiches Deutschland entfremdet sind, bekanntlich seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts (1721) sich dem Scepter Rußlands haben unterwerfen müssen, sind trotz aller Zerstörung späterer Zeiten immer noch überaus reich an Denkmälern alter Kunst, und alle diese Werke gehören kraft ihres ausgesprochen national-deutschen Charakters zu dem unermeßlich großen Culturbesitz des deutschen Volkes. Die Colonisation jener entlegenen Gegenden fing sogar beträchtlich früher an als diejenige unserer ost- und westpreußischen Lande, denn schon 1183 begann der Heidenapostel Meinhard, ein Augustinermönch aus dem Kloster Segeberg in Holstein, mit seinem Gefährten Dietrich sein Missionswerk am Gestade der Düna und erbaute bei dem Dorfe Ykeskola (Uexküll) die erste christliche Kirche. Sicherlich war diese, sowie die nachfolgenden Bauten nur ein Provisorium aus Holz, aber schon 1185 schritt er zur Errichtung einer festen Burg, wofür er Werkleute aus Gothland kommen ließ.

Diese Insel, welche schon seit 1028 das Christenthum angenommen hatte, erfreute sich bereits damals einer hohen Culturblüthe und der Reichthum an Kalk- und Sandsteinlagern begünstigte eine rasche Entfaltung monumentaler Baukunst.

Noch jetzt erkennt man dort eine Reihe von Zeugnissen dieser

bedeutsamen architektonischen Thätigkeit, in Livland aber beweisen gewisse zweischiffige Anlagen, wie zum Beispiel die Kirche von Uexküll, den Einfluß der gothländischen Bauweise.

Von da ab beginnt nun in den Ostsee-Provinzen ein reges künstlerisches Schaffen, welches einerseits, wie überall im Mittelalter, in erster Linie sich auf kirchliche Werke bezieht, aber mit den benachbarten preußischen Gebieten darin eine gemeinsame Eigenthümlichkeit besitzt, daß zu gleicher Zeit auch dem Profanbau durch Errichtung fester Burgen eine bedeutsame ausgeprägte Form gegeben wurde. Von all' diesen Kunstwerken sind wir in Deutschland eben wegen der Entlegenheit jener Gegenden bis jetzt nur sehr dürftig unterrichtet gewesen; um so dankenswerther ist der Versuch, in zusammenfassender Darstellung ein Bild dieser Culturentwicklung zu zeichnen. Architekt W. Neumann bietet in seinem „Grundriß der Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Esth- und Kurland vom Ende des zwölften bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts" (Reval, Verlag von Franz Kluge, 1887) uns zum ersten Male eine solche Darstellung in kurzer, aber prägnanter, im wesentlichen ausreichender Schilderung.

Der Verfasser ist mit der Entwickelung der Kunst während des Mittelalters und der neueren Zeit wohl vertraut, hat die Denkmäler des betreffenden Gebietes allem Anscheine nach fleißig durchforscht und versteht, sie in anschaulicher Weise zu schildern. Wohl könnte man hie und da eine etwas schärfer eindringende stilkritische Prüfung der Bauten wünschen, denn manche Fragen, welche zuweilen schon der bloße Anblick des Grundrisses der Bauten in uns wachruft, erhalten keine endgültige Beantwortung, so z. B. bei der Olafkirche zu Reval, wo die verschiedenen Axen des Chores und des Langhauses keine völlige Erklärung finden; im Allgemeinen aber wird man dem Verfasser für die von ihm gebotenen Aufschlüsse zu Danke verpflichtet sein.

Werthvoll ist ferner, daß das kleine Buch durch zahlreiche, meist in Holzschnitt ausgeführte Abbildungen im Text illustrirt ist; in erster Linie durch Grundrisse, Durchschnitte, Ansichten und Einzelheiten der Bauten. Dieser architektonische Theil der Illustration ist im Ganzen genügend, während die Darstellungen aus

dem Gebiete der bildenden Künste, der Plastik und Malerei vielfach an Unbeholfenheit leiden und charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Werthvoller dagegen ist eine Anzahl von Autographien nach Lichtdrucken, welche besonders eine Reihe prächtiger Silbergeräthe der Spätrenaissance zur Anschauung bringen. Auch ein guter Lichtdruck nach dem glänzenden Flügelaltar der heiligen Geist-Kirche zu Reval, wenngleich in etwas kleinem Maßstabe, gereicht dem Buche zu besonderem Schmucke. Gern ergreifen wir die Gelegenheit, an der Hand unseres kundigen Führers die Hauptpunkte der Entwickelung kurz zu skizziren.

Wir sahen schon, daß bereits seit dem Ausgange des zwölften Jahrhunderts durch Meinhard der Beginn zur Christianisirung des Landes und zugleich zur Entfaltung einer künstlerischen Thätigkeit gelegt wurde. Bedeutender gestaltet sich die Bauthätigkeit unter Bischof Albert von Livland, dem dritten in der Reihe der dortigen Kirchenfürsten, der dem 1198 im Kampfe gegen die Heiden gefallenen Berthold 1199 folgte. Bischof Albert schließt sich würdig der großen Reihe culturfördernder Kirchenfürsten des frühen Mittelalters, einem Willigis, Meinwerk, Bernward, Benno u. s. w., an. Er gründet die Stadt Riga, stiftet den Dom und das Domkloster daselbst, errichtet den Cisterciensern ein Kloster zu Dünamünde und legt die breite Basis zu der reichen Culturentwickelung des Landes. Vor allem aber stiftete er schon um 1200 den Orden der Schwertbrüder, einen geistlichen Ritterorden, der für die Eroberung und Befestigung des Landes, die Besiegung und Zurückdrängung der Heiden bald um so wichtiger wurde, als der Bischof 1206 den dritten Theil des Landes, sowie der noch zu erobernden Länder ihm als freies Eigenthum zusprach.

Der Hauptsitz des Ordens wurde die Burg zu Wenden, und von ihr aus eroberten die Ritter im Bündniß mit dem Bischof um 1230 Kurland und Estland mit der Hauptstadt Reval; dann aber nach dem Tode Alberts, 1229, da sie sich allein zu schwach fühlten, vereinigten sie sich mit den deutschen Rittern in Preußen und erhielten von dort aus fortan ihre Landmeister. Bis zum Ausgang des Mittelalters blieb der Orden in Kraft und Ansehen, und unter Walter von Plettenberg gewann er 1521 sogar seine

Unabhängigkeit, das Recht, selbst seinen Heermeister zu wählen. Von dieser langen Blüthe des Ordens und des durch ihn für die deutsche Cultur gewonnenen Landes zeugen bis auf den heutigen Tag in beredter Weise zahlreiche Denkmäler.

Bezeichnend für die Priorität der livländischen Bauten gegenüber den ostpreußischen ist zunächst der Umstand, daß die früheren der baltischen Monumente noch im romanischen Stil errichtet sind, während die preußischen mit den Formen der Gothik einsetzen und nur ein paar Mal, wie in Lochstädt und der Marienburg, vereinzelt den romanischen Rundbogenfries zeigen. Gleich der weitaus bedeutendste Bau, der nach einem Stadtbrande von 1215 errichtete Dom zu Riga, ist ein Backsteinbau, der in der Grundrißbildung des Chores und des Querschiffes mit der ausgeprägten Kreuzform und den drei Apsiden an sächsische Vorbilder, wie den Dom zu Braunschweig oder die Kirche zu Hecklingen, erinnert. Der Pfeiler- und Gewölbebau sind hier ebenfalls sofort aufgenommen, doch mit der Modification, daß Mittelschiff und Seitenschiffe dieselbe Anzahl von Gewölbjochen haben, das eigentlich romanische System der Doppeljoche also verlassen ist. Auch scheint es, daß der Dom ursprünglich als Hallenkirche mit drei gleich hohen Schiffen angelegt war, was auf Einflüsse aus Westfalen deuten würde. Alle Einzelheiten, die kreuzförmig gebildeten Pfeiler mit den zierlich eingelegten Säulchen, namentlich aber das Portal mit den sechs Ringsäulen, den eleganten Capitälen und dem Spitzbogen verrathen die Formen des Uebergangsstiles. Endlich war der Bau nicht bloß auf zwei Westthürme, sondern auch auf einen Centralthurm angelegt, woraus deutlich erhellt, daß man hier sogleich die Absicht hatte, dem Ganzen eine mächtig eindrucksvolle Form zu geben. Von den Klostergebäuden bewahrt der an der Südseite sich anschließende Kreuzgang bei etwas unregelmäßiger Anlage die reiche Form des Uebergangstiles. Der Verfasser hätte offenbar die ganze Domanlage dieser Epoche und nicht dem rein romanischen Stil zuweisen sollen. Dies geht schon daraus hervor, daß die Arcaden des Schiffes bereits den Spitzbogen zeigen.

Von den übrigen Bauten dieser Epoche bietet die Kirche zu Rujen, um 1258, gleichzeitig mit dem dortigen Ordensschloß erbaut,

eine schlichte dreischiffige Anlage mit erhöhtem Mittelraum und geradlinig geschlossenem Chor; sodann ist die wohlerhaltene Kirche zu Wolmar zu nennen, deren Gewölbesystem auf achteckigen Pfeilern dem des Domes zu Riga nachgebildet ist. Der Chor schließt aus dem Achteck, und an der Westseite erhebt sich ein einfacher viereckiger Thurm.

Als Werk von hervorragender Bedeutung wird die Schloßkirche zu Hapsal bezeichnet, die den südlichen Flügel des bischöflichen Schlosses bildet und mit ihren mächtigen Kreuzgewölben von 10 Meter Spannweite bei einschiffiger Anlage eine bedeutende Wirkung machen muß. Ihre Rippengewölbe ruhen auf Halbsäulen mit reichen Blätterkapitälen spätromanischer Zeit. Diese und die übrigen ornamentalen Formen sind sorgfältig aus Sandstein gearbeitet. An die Südseite stößt eine stattliche Rundkapelle, an welche sich ein kleinerer rechtwinkliger Raum, ebenfalls mit Kreuzgewölben bedeckt, anschließt. Der Kirche zu Wolmar ist in allen wesentlichen Punkten die Ordenskirche zu Wenden, dem Hauptsitz des Ordens, nachgebildet.

Abgesehen von einigen kleineren Bauten, die wir hier übergehen können, erkennt man schon aus diesen Hauptwerken, daß die Architektur in diesen entlegenen Gebieten rasch und energisch den anderwärts gegebenen Vorbildern zu folgen entschlossen war. Gewinnen wir hier nicht den Eindruck neuer oder irgendwie origineller Gestaltungen, so würde dagegen der im Ordenslande mit großer Energie gepflegte Schloßbau für die Architekturgeschichte des Mittelalters von großer Bedeutung sein, wenn die Ruinen der Ordensburgen gründlicher an der Hand von Ausgrabungen untersucht und erschöpfender dargestellt würden. Wir würden eine äußerst werthvolle Ergänzung zu dem kürzlich mit Unterstützung des preußischen Cultusministeriums durch C. Steinbrecht herausgegebenen Werk über die Schlösser des deutschen Ordens in Preußen erhalten haben, welches uns so wichtige Aufschlüsse über den mittelalterlichen Befestigungsbau gebracht hat. In Preußen befolgen die frühesten Burgen das im ganzen Mittelalter herrschende System unregelmäßiger Anlage, welche sich der zufälligen Formation des Terrains fügen muß. Sehr bald geht man dort, ohne Frage

durch die Kenntniß der planvoll angelegten maurischen Schlösser des Orients veranlaßt, zu völlig regelmäßiger Anlage rechtwinkliger oder geradezu quadratischer Bauten über, die sich mit vier Flügeln um einen von Arcadengängen eingefaßten Hof gruppiren. Den Schlußpunkt der Vertheidigung bildet dann, wie in dem ganzen mittelalterlichen Burgenbau, ein gewaltiger Hauptthurm (Burgfried, Donjon), während auf den Ecken bisweilen kleinere Thürme vortreten. Außerordentlich schön ist dann in jenen preußischen Schlössern die Klarheit und Würde in der Eintheilung der Räume, die Verbindung der Kapelle mit dem Remter und Kapitelsaal, endlich die Gestaltung der Wohnung für die Gebietiger und der sonst noch dazu gehörigen Räume. In der Marienburg hat bekanntlich dieser Schloßbau einen Ausdruck von Großartigkeit, vollendeter Klarheit und künstlerischer Harmonie erreicht, der jenes stolze Werk unbedingt unter die höchsten Schöpfungen mittelalterlicher Architektur einreiht. Auch die baltischen Ordensschlösser, unter denen die Hauptburg zu Wenden mit der Marienburg zu wetteifern strebte, müssen, wenngleich in geringerem Maße, eine selbständige künstlerische Bedeutung entfaltet haben, allein eingehende Untersuchungen fehlen bis jetzt und könnten nur zu Resultaten führen, wenn etwa der Adel des Landes sich zu nachdrücklicher Förderung derartiger Forschung entschlösse.

Wir entnehmen dem vorliegenden Werke nur einige allgemeine Andeutungen über die Anlage dieser Schlösser, wobei wir gleichwohl nicht erfahren, ob hier wie in Preußen die Hauptbauten mit einer oder mehreren Vorburgen verbunden waren. Doch darf man eine solche Anordnung wohl mit Sicherheit voraussetzen, da ähnliche Bedingungen wie in Preußen darauf führen mußten. Wir erfahren sodann, daß die Burgen entweder in einem regelmäßigen Viereck oder in unregelmäßiger Form angelegt waren, wobei die Ecken von quadratischen oder runden Thürmen flankirt wurden. Das Beispiel einer dreieckigen Anlage mit zwei ungefähr gleich langen Schenkeln bietet die Burg zu Kokenhausen an der Düna mit zwei runden Thürmen an der Spitze des Dreiecks und einem quadratischen an der vorderen rechten Ecke. Ob diese unregelmäßigen Burgen wie in Preußen die früheren waren und

sich dann erst die regelmäßige Anlage als die höhere Form einstellte, erfahren wir nicht. Von der um 1265 erbauten Burg Weißenstein ist der achteckige Burgfried noch wohl erhalten, und wir erkennen aus dem mitgetheilten Grundriß und Durchschnitt, daß derselbe in fünf Geschossen mit achteckigen gewölbten Räumen versehen war, welche durch Wendeltreppen in der Dicke der Mauern mit einander in Verbindung standen. Der Zugang von außen lag, wie in allen mittelalterlichen Donjons, im zweiten Geschoß oben über der Erde und war nur durch eine angelegte Leiter oder Treppe zu erreichen.

Wann die Gothik zuerst in diesen Gebieten aufgetreten ist, läßt sich, wie es scheint, durch kein festes Datum belegen; gewiß ist aber, daß schon im 13. Jahrhundert der neue Stil auch hier seinen Einzug hielt. Inzwischen waren die Städte des Landes durch regen Handelsverkehr zu glänzender Macht und Blüthe gelangt, und wie überall im Mittelalter sprach sich auch hier dieses Kraftgefühl in kirchlichen Bauten aus. Bei der Betrachtung dieser Werke, welche der Verfasser in dem Zeitrahmen von 1300 bis 1550 zusammenhält, ist nun in erster Linie überaus bezeichnend, daß der Kirchenbau der baltischen Gebiete fast gar keinen Einfluß der benachbarten preußischen Länder erkennen läßt. Denn dort herrscht fast ausschließlich der Hallenbau, während die Anlage eines hohen Mittelschiffes nur ausnahmsweise zur Geltung kommt. Ebenso sind die preußischen Kirchen in der Choranlage von der höchsten Einfachheit der Planform, indem sie nur den geradlinigen Abschluß aufnehmen. Ganz anders die baltischen Kirchen. Soweit wir es zu erkennen vermögen, kommt hier der Hallenbau gar nicht vor, vielmehr folgen alle größeren Monumente dem Basilikenschema mit beträchtlich erhöhtem Mittelschiff und niedrigen Abseiten. Ebenso kommt der geradlinige Chorschluß nur vereinzelt vor, wie an St. Jacob zu Riga, an der zweischiffigen Heiligen-Geist-Kirche zu Reval und St. Nikolai zu Pernau. Alle anderen bedeutenden Bauten erfreuen sich eines reicheren Chorschlusses, wobei die einfache Achteckform, wie sie der Dom zu Reval und die Johanneskirche zu Dorpat zeigen, offenbar die Minorität bildet. Die Mehrzahl der großen Bauten begnügt sich nicht mit dieser

Lösung, sondern greift zu kühneren Combinationen, indem sie entweder dem Chor bei dreischiffiger Anlage einen höchst stattlichen Umgang verleiht oder gar, wie in St. Peter zu Riga, einen vollständigen Kranz radianter Kapellen hinzufügt. Hier haben wir also das Schema der französischen Kathedralen in seiner ganzen Opulenz, und wenn wir nach der Herkunft desselben fragen, so treten uns Bauten wie die Marienkirche und der Dom zu Lübeck, die Klosterkirche zu Doberan und der Dom zu Schwerin sofort entgegen. Es waren also bei diesen großen städtischen Kirchenbauten nicht die Beziehungen des einen Ordens zum andern, sondern begreiflicherweise die Handelsverbindungen, welche dieser Auffassung solche Verbreitung schufen. Gleich das erste und bedeutendste dieser Monumente, der vielleicht noch im Ausgang des 13. Jahrhunderts begonnene Dom zu Dorpat, zeigt in den kühnen Hallen seines Langhauses mit den eng gestellten Pfeilerstützen, den quadratischen Gewölben der Seitenschiffe und den zwischen die Strebepfeiler eingebauten Kapellenreihen die unmittelbare Nachfolge des in der Marienkirche zu Lübeck aufgetretenen Systems. Auch die Anlage von zwei mächtigen Westthürmen und einer mittleren Vorhalle ist von dort entlehnt. Selbst die Triforien-Galerie französischer Kathedralen ist wenigstens durch eine Reihe von Blendnischen angedeutet. Am merkwürdigsten aber ist die Anordnung des Chores. Als dreischiffige Verlängerung des Langhauses angeordnet, und zwar ohne Querschiff, welches in all diesen Bauten verschmäht wird, mit bedeutend weiteren Axenstellungen, schließt der Mittelraum mit drei Seiten des Sechsecks, während der weiträumige Umgang aus sechs Seiten des Zwölfecks besteht: eine Anlage von hoher Originalität und mächtiger Raumwirkung. Diese Chorbehandlung hat dann in der Nikolaikirche zu Reval eine freie Nachbildung erfahren, wobei die Anlage dahin vereinfacht wurde, daß der Mittelraum zwar ebenso dreiseitig schließt, der Umgang aber sich fünfseitig gestaltet. Wieder anders wird dann der Chor der Olaikirche zu Reval behandelt, indem er in breiter dreischiffiger Anlage auf vier Pfeilern sechs beinahe quadratische Gewölbe erhält, während der fünfseitige Umgang nach dem Vorbild der Nikolaikirche sich zu fünf Gewölben entfaltet. Der Unterschied ist nur

der, daß das innere Polygon vermieden wurde und sämmtliche Gewölbe die reichen Sternformen des 15. Jahrhunderts zeigen. Die übrigen Bauverhältnisse der Kirche, deren Mittelschiff ebenfalls Sterngewölbe zeigt, während die ebenso breiten Seitenschiffe sich mit einfachen Kreuzgewölben begnügen, liegen nicht ganz klar zu Tage.

Die höchste Ausbildung dieses Grundrißschemas finden wir endlich an St. Peter zu Riga, einem imposanten Bau von drei gleich breiten Schiffen mit weiten, fast quadratischen Jochen, welche hier in den Seitenschiffen die in unseren nordöstlichen Gegenden, namentlich auch in Preußen, beliebten Sterngewölbe zeigen, während das Mittelschiff und der gnnze Chor mit Kreuzgewölben bedeckt ist. Mit dem Beginn des Chores tritt eine Einschnürung des Grundrisses auf, welche die Seitenschiffe schmaler gestaltet, aber mit Capellen zwischen den Strebepfeilern ausstattet.

Der Abschluß des Chores bildet sich aus dem Achteck und erhält durch einen Umgang mit fünf Polygoncapellen eine glänzende Entfaltung; Umgang und Capellen sind aber in der Weise in eins gezogen, daß sie jedesmal mit einem gemeinsamen Gewölbe überdeckt werden. Es ist dieselbe reducirte Form des französischen Schemas, welche in den obengenannten norddeutschen Kirchen vorherrscht und deren erstes Auftreten vielleicht in der Kathedrale von Tournay festgestellt werden kann.

Im allgemeinen haben wir noch zu erwähnen, daß die livländischen Kirchen fast ausschließlich in Backstein ausgeführt sind, während man in Esthland den dort vorkommenden Kalkstein verwendet hat, fast sämmtliche Burgen des Landes aber aus Feldsteinen oder Kalksteinen errichtet sind. Noch ist zu bemerken, daß in der Vorliebe für riesige Thürme mit ungeheuren Helmdächern sich der Wetteifer mit Städten wie Lübeck und Rostock zu erkennen giebt. Fast überall jedoch begnügt man sich mit einem einzelnen Westthurm, und nur der Dom zu Dorpat zeigt deren zwei. St. Peter in Riga hat einen Thurm von 137 Meter Höhe, der, wie eine alte Abbildung lehrt, nach dem Vorbild der Lübecker Thürme seine schlanke achteckige Spitze über vier Giebeldreiecken aufsteigen ließ. Der Thurm der Olaikirche zu Reval mißt noch jetzt 138 Meter, war aber früher noch höher emporgeführt.

Ueber die Profanarchitektur der gothischen Epoche sind die Mittheilungen nur dürftig, obwohl sicherlich die Ordensschlösser manche Ausbeute gewähren würden, wenn man ihnen eine gründlichere, auf Ausgrabungen gestützte Untersuchung zu Theil werden ließe. Ohne Zweifel ist das Schloß zu Wenden als Hauptsitz des Ordens, besonders nach der durch den großen Heermeister Walter von Plettenberg vorgenommenen Umgestaltung von hervorragender Bedeutung gewesen. Aber es werden uns daraus nur einige Einzelheiten mitgetheilt, welche zum Theil die edlen charaktervollen Formen der Frühgothik zeigen; dies Alles ist gerade genug, um den Wunsch nach mehr zu wecken. Von der Burg zu Windau, die dem Anfang des 14. Jahrhunderts angehört, wird nur der Grundriß des Erdgeschosses mitgetheilt, der ebenfalls bei weitem nicht genügt, um das Ganze erschöpfend zu würdigen. Es ist eine sehr regelmäßige, an gewisse preußische Ordensschlösser erinnernde Anlage, mit einem inneren Säulenhof, einer nach Osten vorspringenden Capelle und einem auf der Südostecke sich erhebenden quadratischen Thurm, der jedoch nicht aus dem Körper des Ganzen hervorspringt.

Noch weniger ist von städtischen Bauten jener Epoche zu melden, obwohl man auf eine rasche und frühe Entwickelung schließen darf, da schon 1293 ein Baugesetz der Stadt Riga die Holzhäuser untersagt und nur den Fachwerk- oder Steinbau gestattet, auch zu größerer Feuersicherheit die Aufführung von Brandmauern verlangt. Aermeren Bürgern soll von der Stadt bei Bauten Unterstützung durch freie Lieferung von Ziegeln aus den städtischen Brennereien gewährt werden. Was aus jener Zeit sich an Wohnhäusern erhalten hat, ist unerheblich, dagegen hat das alterthümliche malerische Reval ansehnliche Theile seiner mächtigen Befestigung mit Thorbauten und Thürmen sich bewahrt.

Minder bedeutend sind die Werke der Sculptur und Malerei der gothischen Epoche, und erst gegen Ende des Mittelalters, als der flandrische Realismus überall bei uns hereinbrach, läßt sich eine Anzahl bemerkenswerther Schöpfungen nachweisen, die allerdings großentheils nicht im Lande entstanden, sondern von auswärts eingeführt sind. Zu den frühesten Werken gehört der um

die Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitete Grabstein des Bischofs Meinhard im Dom zu Riga, ein höchst anspruchloses, nur in Umrissen gleichsam skizzirtes Gebilde. Erst gegen Ausgang des Mittelalters erhebt sich die Grabsculptur zu größerer Bedeutung, wie man in der Kirche zu Wenden an den Epitaphien mehrerer Ordensmeister erkennt. Leider ist das Denkmal des großen Walter von Plettenberg nur noch in Bruchstücken vorhanden. Dagegen besitzt man eine Stiftung desselben in der 1515 über dem Portal des Ordensschlosses zu Riga aufgestellten anmuthig bewegten Statue der Madonna. Geringer ist die neben derselben angebrachte stehende Figur des Ordensmeisters, die sich als nachträglicher Zusatz erweist. Denn wäre sie ursprünglich mit dem Bildwerk entstanden, so würde ohne Zweifel der Ritter vor der Madonna knieend dargestellt sein. Uebrigens findet sich auch hier die Jahreszahl 1515. Als künstlerisch werthvoller wird das an der Ostseite der Bremerkapelle zu Reval angebrachte Epitaph des Stifters derselben, des Kaufmanns Hans Paulsen († 1513) bezeichnet.

Ungleich bedeutender sind auch hier, wie so oft in Deutschland, die Werke der Holzschnitzerei, und den ersten Rang unter ihnen nimmt der prächtige Flügelaltar in der hl. Geistkirche zu Reval ein, welcher in einem Lichtdruck vorgeführt wird. Es ist ein Marien-Altar, der in der Krönung der hl. Jungfrau gipfelt und im Hauptfelde die Madonna von den Aposteln umgeben in einer Anordnung zeigt, wie sie bei der Darstellung der Ausgießung des hl. Geistes beliebt ist. Auf den Flügeln sieht man einzelne Heilige unter zierlich gearbeiteten Baldachinen. Das Ganze athmet jenen energischen Realismus, jenen breiten, vollen Formensinn, der durch die Eyck'sche Kunst in die gesammte deutsche Bildnerei und Malerei sich ergossen hat, und zwar in einer Würde und Größe der Behandlung, die diesem Werke einen Ehrenplatz unter den Denkmälern jener Epoche verbürgen. Als Verfertiger ist neuerdings urkundlich ein Meister Berent Notken ermittelt worden, als Vollendungszeit das Jahr 1484. Der Altar ist ein Wandelaltar, mit doppelten Flügeln, so daß die Außenseite der inneren Flügel, auf Goldgrund gemalt, vier Scenen aus dem Leben der hl. Elisabeth, die inneren Seiten der äußeren

Flügel dagegen ebenso viele Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi enthalten. Diese wurden also in der Passionszeit dem Volke zur Anschauung dargeboten. Auf der Außenseite der äußeren Flügel endlich sieht man die Gestalt des Schmerzensmannes mit den Wundmalen, außerdem die hl. Elisabeth. Sämmtliche Gemälde stehen indessen, wie es so oft vorkommt, den Schnitzwerken an Werth erheblich nach.

Ein anderer Altar, größer, aber von geringerem Kunstwerth, befindet sich in der Nikolaikirche zu Reval. Er enthält nicht weniger als 32 Einzelfiguren unter Baldachinen, deren decorative Behandlung in den Formen der spätesten Gothik von hohem ornamentalen Reiz ist. Auch hier sind die Flügel auf Goldgrund gemalt, und zwar mit Scenen der Heiligen Victor und Nikolaus. Die Darstellung der Stadt Lübeck im Hintergrunde eines dieser Bilder scheint dafür zu sprechen, daß das Werk dort ausgeführt wurde. Ein kleinerer Flügelaltar im Provinzialmuseum zu Reval, sowie das Bruchstück eines ebenfalls in Holz geschnitzten Altars, im Gebäude der großen Gilde zu Riga, mit einer Schilderung des Todes der Maria, endlich ein paar Einzelfiguren im Schwarzhäupterhause zu Riga scheinen so ziemlich den Bestand des noch Vorhandenen auszumachen. Von decorativen Arbeiten nennen wir zwei Chorstühle im Dom zu Riga mit vertieft geschnitzten Zeichnungen im Charakter der Renaissance, namentlich aber mehrere prächtig decorirte Bänke im Rathssaal zu Riga, von denen die jüngeren ebenfalls den Stil der Frührenaissance verrathen. Hier hat der Verfasser in der Deutung der Scenen nicht durchweg das Richtige getroffen, denn die auf allen Vieren kriechende männliche Figur, die von einer Frau gezügelt und geritten wird, stellt keineswegs einen Rathsherrn vor, „welcher für seine Schwatzhaftigkeit von der eigenen Gemahlin bestraft wird", sondern die bekannte mittelalterliche Legende von Aristoteles, der von der Phyllis bezwungen wird. Diese Darstellung und die damit verbundene von Simson, der im Schoße der Delila schläft, gehören bekanntlich in das zu jener Zeit mit Vorliebe behandelte Thema von der Herrschaft des Weibes über den Mann. Auch die an einem Kirchenstuhl in der Heiligengeistkirche zu Reval befindliche Darstellung des an einem

Seil in einem Korb vom Thurm herabgelassenen Mannes, welche dem Verfasser schwer zu erklären scheint, ist nichts anderes als die bekannte, in unserer Renaissance öfter wiederkehrende Scene, welche demselben Gedankenkreise angehört.

Unter den Werken der Malerei nimmt der große Flügelaltar aus der Predigerkirche zu Reval, jetzt im oberen Saale des Schwarzhäupter-Gebäudes daselbst, die erste Stelle ein. Nach einer alten Nachricht im Jahre 1495 über Lübeck „aus Westen" gekommen, erscheint er in der That als ein vorzügliches Werk der Eyck'schen Schule. Unter seinen neun großen Bildern ist das merkwürdigste die Darstellung der Nahrung spendenden Kirche in Gestalt einer jungen Frau mit entblößter Brust, vor welcher 15 junge Männer knieen. Das Gegenstück zeigt Johannes den Täufer als Vorläufer Christi, ebenfalls von 15 knieenden jungen Männern umgeben. Die Verkündigung, welche bei geschlossenen Flügeln sich auf den Außenseiten zeigt, verräth, trotz der ungenügenden Abbildung, eine unverkennbare Hoheit des Stils, die sich bei dem Engel mit einer der Schule eigenen Befangenheit verbindet. Ich möchte vermuthen, daß das Monogramm J. J. auf Jan Joest von Calcar zu deuten sei. Mit einer guten photographischen Aufnahme des ganzen Werkes würde der Kunstgeschichte ein erheblicher Dienst erzeigt.

Reicher ist die Ausbeute an Arbeiten der Kunstgewerbe, und hier ist zunächst noch eine große Anzahl von Zunftrollen, namentlich der Goldschmiede, zu nennen, deren älteste vom Jahre 1360 datirt. Eine glänzendere Entwickelung nimmt die Goldschmiedekunst erst im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts, und hier finden sich nicht bloß einheimische Arbeiten von Riga und Reval, sondern auch Lübecker, Augsburger und Nürnberger Erzeugnisse. Zu den trefflichsten gehört ein silberner Tafelaufsatz im Schatze der Schwarzhäupter-Gesellschaft zu Riga, der in lebendiger Bewegung den heiligen Georg als Drachentödter darstellt. Inschriftlich im Jahre 1507 entstanden, trägt er das Lübecker Beschauzeichen. Auch an trefflichen Werken der Medaillen- und Siegelschneider fehlt es nicht; unter ihnen ist das Siegel der Goldschmiedezunft zu Riga mit der Darstellung des heiligen Eligius, der als Patron

der Gilde mitten in der Arbeit vorgeführt ist, zu nennen. Als Werke des Bronzegusses werden die Thürklopfer am Portal der großen Gilde zu Reval mit ihren prachtvoll gearbeiteten Löwenköpfen hervorgehoben.

Die Epoche der Renaissance bietet in diesen Gegenden zunächst in architektonischer Hinsicht nichts als eine große Lücke. Nach dem Sturze der Ordensherrschaft wurde das Land durch furchtbare Kriege verwüstet, und als Gustav Adolf endlich die schwedische Herrschaft befestigte, war es mit der Blüthe der Kunst vorbei. Nur Reval, welches selbst den Angriffen Iwans des Schrecklichen mit Erfolg trotzte, war etwas günstiger gestellt, vermochte aber ebenfalls keine bedeutendere Thätigkeit mehr zu entfalten. Von kirchlichen Werken dieser Zeit ist nur etwa die Jesuitenkirche zu Dünaburg als stattlicher Barockbau mit zwei Thürmen an der Fassade zu nennen. Unter den Profanbauten ragt das Schwarzhäupter-Haus zu Riga hervor, dem Kerne nach ein mächtiger gothischer Backsteinbau mit hohen Spitzbogenblenden, der im Jahre 1620 mit barocken Volutengiebeln im Stile der holländischen Renaissance geschmückt wurde. Aus der Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts datiren als ansehnliche, aber etwas nüchterne Bauten das Rathhaus zu Riga, sowie das herzogliche Schloß und das Gymnasium zu Mitau. Einige charaktervolle Privatbauten haben sich namentlich in Riga und Reval, hier besonders das Innere des Wrangel'schen Hauses mit der künstlerisch reich behandelten „Diele", erhalten.

Unter den Werken der Malerei steht der Todtentanz in der Nicolaikirche zu Reval obenan. In Oelfarben auf Leinwand gemalt und leider nur zum Theil erhalten, zeigt er im Anfange die Gestalt des Predigers auf der Kanzel, an deren Fuß der Tod sitzt, mit dem Dudelsack zum Tanze aufspielend. Es folgt dann der schauerliche Reigen, in welchem jedesmal das Skelett des Todes, in ein Leichentuch halb verhüllt, mit den Gestalten der Lebenden abwechselt. Man sieht noch Papst, Kaiser, Kaiserin, Cardinal und König. Die Bewegungen sind lebendig gezeichnet, besonders aber die Tanzmotive der hüpfenden Skelette von einem fast grauenhaften Uebermuth. Ueber die Entstehungszeit des

Bildes vermag man aus der beigegebenen kleinen Zeichnung kein sicheres Urtheil zu gewinnen; der Verfasser weist es dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts zu und zieht zur Vergleichung den Lübecker Todtentanz heran. Er hätte auch den im Jahre 1860 von mir veröffentlichten Berliner Todtentanz erwähnen dürfen, welcher in manchen Punkten Verwandtschaft mit dem von Reval zeigt. Eben dort befindet sich noch ein Flügelaltar vom Jahre 1654, der angeblich der holländischen Schule angehört und von Evert van der Lippe und Johann van Geest gestiftet wurde. Aus dem Jahre 1667 sodann besitzt der Rathhaussaal zu Reval acht große Lünettenbilder von Johann van Aken. Besonders interessant sind aber einige Reste von Fassadenmalerei an dem Böckler'schen Hause in Reval, die noch aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts stammen.

Für die Plastik der Zeit ist eine Anzahl stattlicher Grabdenkmäler zu nennen, welche überwiegend die reichen Formen der Spätrenaissance und des Barockstils zeigen. Die Holzschnitzerei brachte namentlich in den prächtigen Kanzeln des Domes zu Riga von 1608, der Nicolaikirche zu Reval von 1624 und der Heiligengeistkirche daselbst, ferner in dem 1641 geweihten Altar der Trinitatiskirche zu Mitau, endlich in der Kanzel des Domes zu Reval ansehnliche Werke hervor. In prachtvollem Barockstil sodann ist der Fries im Rathhaussaale zu Reval ausgeführt, welchen im Jahre 1696 König Karl XI. von Schweden der Stadt geschenkt hat.

Auch an tüchtigen, zum Theil glänzenden Arbeiten kunstgewerblicher Art fehlt es nicht; an die Spitze stellen wir einen trefflichen, noch völlig gothisch behandelten Kronleuchter aus der St. Johannis-Gilde zu Riga, sodann einen riesigen siebenarmigen Leuchter von 5 Meter Höhe aus dem Jahre 1519 in der Nicolaikirche zu Reval, wo sich außerdem noch mehrere schöne Wand- und Kronleuchter aus dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert befinden. Andere prächtige Werke dieser Art besitzt die große Gilde zu Riga.

Am glänzendsten aber entfaltete sich die Goldschmiedekunst, deren Werke, meist von einheimischen Künstlern gearbeitet, noch

jetzt vielfach im Besitze von Kirchen, Vereinen und Privaten angetroffen werden. Eines der elegantesten ist der Amtsbecher der Glaserzunft zu Riga von 1553, nicht minder werthvoll ein Becher der Schwarzhäupter-Gesellschaft zu Riga, ebenfalls einheimische Arbeit vom Jahre 1616. Noch mehrere spätere, in üppigen Barockformen ausgeführte Pocale, Tafelaufsätze, Prunkschüsseln u. dgl. wären hier zu nennen, deren beste Stücke in guten Abbildungen vorgeführt sind. Von den zahlreichen Werken ausländischer, namentlich deutscher Goldschmiede ist ein Prachtpocal des berühmten Wenzel Jamnitzer, jetzt im Silberschatze zu Moskau befindlich, zu nennen, welchen M. Rosenberg im Kunstgewerbeblatt der Lützow'schen Zeitschrift 1886 besprochen und gewürdigt hat. Außerdem sind drei Augsburger Arbeiten beachtenswerth, darunter die Reiterstatuette Gustav Adolfs von Schweden als Tafelaufsatz, höchst lebendig in der Bewegung und von feiner Ausführung. Diese Prachtwerke gehören dem Silberschatz der Schwarzhäupter-Gesellschaft zu Riga an. Mit diesen letzten Schöpfungen schließt die alte Kunstthätigkeit in den baltischen Ländern ab. Der nordische Krieg machte auf lange Zeit allem künstlerischen Leben ein Ende.

Aus der Alterthumssammlung in Karlsruhe.

Wie sehr die badische Regierung seit langer Zeit die guten Traditionen pflegt, Wissenschaft und Kunst nach Kräften zu fördern, wie das Land seinen Stolz darin findet, bei allen Culturbestrebungen unserer Zeit sich in erster Linie zu zeigen, wie es freudig die großen Lasten auf sich nimmt, welche die Unterhaltung dreier Hochschulen, der Universitäten zu Heidelberg und Freiburg und des Polytechnikums in Karlsruhe ihm auferlegt, wie daneben noch in der Kunstschule und der Kunstgewerbeschule das moderne künstlerische Leben in Blüthe erhalten wird, das Alles ist so bekannt. daß es keiner besonderen Erwähnung bedarf. Indem wir uns nun vorbehalten, ein anderes Mal von dem heutigen Kunstleben im Lande zu reden, wollen wir heute die Gelegenheit ergreifen, von einigen neuen Vorgängen in den vereinigten Sammlungen zu berichten. Wenn es in unserer Zeit nicht an Versuchen fehlt, die Berechtigung des staatlichen Interesses an den Denkmälern alter Kunst zu bestreiten, um die ganze Kraft auf die ausschließliche Pflege der gegenwärtigen Kunst zu concentriren, so ist die badische Regierung weit entfernt, solcher Einseitigkeit Vorschub zu leisten. Kann doch unter wahrhaft Gebildeten keinen Augenblick ein Zweifel darüber sein, daß neben der warmen Fürsorge für das schöpferische Wirken unserer Tage auch das Erhalten und Sammeln jedes be-

deutenden oder charakteristischen Denkmals der Vergangenheit eine nicht minder heilige Pflicht ist, denn unsere gesammte moderne Cultur und Kunst würde haltungslos in der Luft schweben, wenn wir den Zusammenhang mit der ganzen Kette der großen menschheitlichen Entwicklung aufgeben wollten. Als schöne Zeugnisse dieser nimmer rastenden Sorgfalt können wir gerade aus den letzten Jahren mehrere ebenso opulente als gediegene Publicationen bezeichnen, welche mit Unterstützung der großherzoglich badischen Regierung erschienen sind. Dahin gehört die schöne Schrift von Friedrich von Weech (1883), welche eine Reihe von Siegeln aus dem Generallandesarchiv zu Karlsruhe publicirt (Frankfurt, Verlag von Heinrich Keller), dahin ferner die beiden wichtigen Veröffentlichungen von Professor Fr. Xaver Kraus über die neuerdings entdeckten und von Franz Bär aufgenommenen Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau und über die Miniaturen des berühmten Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier (Freiburg, Herder'scher Verlag, 1884). Für die Munificenz, mit welcher diese gediegenen Werke unterstützt worden sind, hat die Kunstwissenschaft der badischen Regierung aufrichtigen Dank zu zollen, und es wäre sehr zu wünschen, wenn dieses Beispiel überall Nachfolge fände.

Mit nicht minderem Eifer und gleich gutem Erfolge ist man in Karlsruhe aber auch bemüht, die Alterthumssammlungen zu bereichern. Wir Deutsche streben mit rühmlicher Begeisterung so gern in's Ausland, um dort allem Schönen in Kunst und Alterthum nachzugehen; aber wir sollten darüber nicht vergessen, was wir von solchen Schätzen in der Heimat besitzen. Daß z. B. das Schloß zu Mannheim eine werthvolle Galerie niederländischer Meisterwerke beherbergt, daß die Gemäldesammlung in der Kunsthalle zu Karlsruhe eine noch reichere und mannigfaltigere Ausbeute gewährt und unter den kleineren Galerien Deutschlands einen hervorragenden Rang einnimmt, daß ferner die ebendort befindliche großherzogliche Kupferstich-Sammlung schon durch ihre wundervollen Dürer-Blätter eingehendes Studium verdient: wie viele unter den gebildeten Deutschen wissen das? Gleiches gilt nun auch von den Vereinigten Sammlungen, welche vor kurzem

eine neue vortreffliche Aufstellung erfahren haben, und sich unter ihrem Vorstande E. Wagner der sorgfältigsten Pflege erfreuen. Hier sind vor allem zahlreiche antike Bronzegefäße, meist aus der Maler'schen Sammlung, über deren schöne Publication durch den Vorstand der Sammlung wir seinerzeit öffentlich berichtet haben. Ueber zwei der prachtvollsten, erst kürzlich in Italien erworbenen, wird von zuständiger Seite eingehend berichtet werden.

Daran schließt sich eine äußerst gewählte Sammlung antik gemalter Vasen, worin die verschiedensten Formen und Entwicklungsstufen vom primitivsten bis zum reifsten und üppigsten Stil in vorzüglichen Beispielen vertreten sind. Nicht minder anziehend ist die reiche Auswahl reizender antiker Thonfigürchen. Weiterhin fehlt es nicht an antiken Funden des eigenen Landes, worunter die berühmten Mithras-Denkmäler hervorragen; ebenso ist eine lehrreiche Abtheilung aus Pfahlbauten und germanischen Gräberfunden vorhanden, über welche E. Wagner kürzlich in einer vortrefflichen Schrift berichtet hat. Anderes Interesse gewährt dann wieder der reiche Schatz ethnographischer Gegenstande aus China, Japan, Ostindien, Persien und den Südsee-Inseln, darunter Erzeugnisse orientalischer Kunstindustrie von seltener Schönheit und hohem Werthe. Ganz einzig in ihrer Art aber sind die Trophäen aus der Türkenbeute des siegreichen Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden, darunter nicht weniger als ein Dutzend der prachtvollsten Schabracken, wahre Muster orientalischer Kunstfertigkeit.

Diese reiche Sammlung nach Kräften zu vermehren, ist bei dem heutigen Stande des Kunstmarktes für die Regierung eines kleinen Landes eine nichts weniger als leichte Aufgabe; dennoch ist die Regierung fortwährend bemüht, alle Mittel dafür einzusetzen, und was durch energisches und kluges Erfassen der sich darbietenden Gelegenheiten erreicht werden kann, davon haben wir neuerdings bedeutsame Proben erhalten. So ist es denn kürzlich gelungen, eine ansehnliche Reihe antiker Marmorwerke aus römischen Funden durch rasches Zugreifen der hiesigen Sammlung zu sichern, die dadurch für alle Freunde alter Kunst einen neuen Anziehungspunkt gewonnen hat. Diese Werke sind zum Theil von hervorragendem künstlerischen Werthe, während andere durch den Gegen-

stand und die Art der Behandlung mannigfaches Interesse darbieten.

Die meisten dieser Arbeiten entstammen einer Ausgrabung, die im Jahre 1880 bei Rom gemacht wurde. Nicht weit von Marino stieß man bei Eisenbahnarbeiten auf die Trümmer einer römischen Villa, die in Folge dessen vollständig ausgegraben wurde und sich durch mehrfache Inschriften als das Landhaus des Q. Voconius Pollio, des Abkömmlings eines berühmten alten römischen Geschlechts, herausstellte. Jener gesammte Landstrich ist mit Trümmern römischer Villen besäet, welche den letzten Abhang des Gebirges besetzt hatten und von der wundervollen, die ganze Campagna beherrschenden Lage Vortheil zogen. Die Pollionische Villa ist nicht bloß eine der stattlichsten in der Anlage, die durch eine spätere Erweiterung sich noch großartiger gestaltet hatte, sondern man fand auch außer den Spuren einer reichen architektonischen Ausstattung zahlreiche Ueberreste von Marmorsculpturen, die eine lebendige Vorstellung von der Pracht geben, mit welcher die Kunst solche römische Privatwohnungen zu schmücken hatte. Die werthvollsten und besterhaltenen dieser Werke sind nunmehr Eigenthum der Karlsruher Sammlung.

Das Schönste und künstlerisch Bedeutsamste von diesen Werken ist ein Satyr, der wohl richtiger wegen der kleinen Flügel im Haare als Hermes oder Hypnos gedeutet wird. In parischem Marmor ausgeführt und bis an die Knie erhalten, zeigt das Werk einen Schmelz und eine Weichheit der Marmorbehandlung, die ihm einen ganz besonderen künstlerischen Werth verleihen. Von köstlichem Reize ist das Köpfchen mit dem feinen, geistvollen Ausdrucke, den man am ersten einem Hermes zuschreiben möchte. Auch der eine Fuß der Figur ist erhalten, ebenfalls durch große Zartheit der Behandlung ausgezeichnet.

Den schärfsten Gegensatz zu dieser lieblichen Figur bildet ein überlebensgroßer Marsyas, in der mehrfach vorkommenden Darstellung des an den Armen zur Vollziehung des Todesurtheils aufgehängten Satyrs. Allbekannt ist der Mythos von dem musikalischen Wettkampfe des Marsyas mit Apollo. Der Gott, eifersüchtig wie nur irgend ein Meister dieser milden Kunst, verhängt

über den Verwegenen die Strafe, bei lebendigem Leibe geschunden zu werden. Dieser abschreckende Gegenstand wurde von der antiken Kunst in jener Spätzeit aufgegriffen, als es sich vorwiegend darum handelte, den abgestumpften Sinn eines blasirten Publicums zu erregen. Zu der Gruppe gehörte der berühmte Schleifer in der Tribuna der Uffizien und als dritte Figur ein Apollo. Der Karlsruher Marsyas ist ohne Frage eine der besten Wiederholungen dieser Figur, welche man kennt. Mit gründlicher Kenntniß und mit bewundernswürdiger technischer Meisterschaft hat der Künstler den musculösen Körper durchgeführt, und in dem ebenfalls mit Virtuosität behandelten Kopfe die Angst vor dem herannahenden Geschicke effectvoll ausgedrückt. Um die naturalistische Wirkung noch zu steigern, ist zu der Figur der bekannte röthliche und gefleckte Marmor, welchen die Römer Pavonazzetto nennen, verwendet worden, wodurch, namentlich wenn er angefeuchtet wird, eine fast grausige Wirkung zu Stande kommt. Uebrigens war, selbst in solchen Darstellungen, den antiken Künstlern noch ein guter Rest jenes Tactgefühls geblieben, welches das geradezu Abschreckende vermeidet, während die christliche Kunst mit Behagen in ihren Marterdarstellungen das Roheste und Grausigste auftischt, und z. B. den heiligen Laurentius vorführt, wie er geröstet wird, den heiligen Erasmus, wie ihm die Eingeweide aus dem Leibe gehaspelt werden, oder den heiligen Bartholomäus, wie ihm die Haut abgezogen wird, und zwar nicht wie beim Marsyas vor der Hinrichtung, sondern mitten in der Action.

Das dritte Werk ist der Torso eines Giganten, in gespreizter Stellung, der bärtige Kopf in lebhaftem Schmerzensausdruck auf die rechte Seite geneigt. Die Arme sind leider nicht erhalten und die Beine über dem Knie abgebrochen. Die Figur ist nicht frei von Manierismus in der Behandlung, zeugt jedoch immerhin von großer Bravour der Meißelführung.

Weiter nennen wir den Torso eines schreitenden bärtigen Satyrs mit stark nach rechts auf die Brust geneigtem Haupte, der auf der linken Schulter einen Schlauch trug. Die Figur zeigt großes Verständniß der Formen und eine geschmeidig weiche Behandlung.

Besonders originell ist die leider stark zerstörte Gruppe eines Adlers, der mit ausgebreiteten Flügeln sich auf ein Lamm herabstürzt, das er schon in den Fängen hält. Mit großer Meisterschaft ist sowohl das Gefieder des Vogels, wie das Vließ des Lammes behandelt. Unter dem Lamm erblickt man noch ein Stück von einer Schlange, aber das Werk ist zu sehr fragmentirt, um ein Urtheil über den Zusammenhang zu gestatten.

Bemerkenswerth ist sodann noch die Marmorfigur eines jugendlichen Athleten, der mit dem rechten Standbein vorschreitend dargestellt ist, den rechten Arm nach vorn gebogen, den linken herabhängend. Die kräftigen Formen, der etwas gedrungene Wuchs, die breiten Schultern und der starke Hals, die Bildung des Kopfes mit dem kurzen krausen Haar, sind Eigenschaften, die man mit Recht als polykletisch bezeichnen kann. Wir haben also hier wieder eine der Nachbildungen, in welchen die Formgebung des großen peloponnesischen Meisters nachklingt. Fügen wir noch hinzu, daß eine gute Replik der mediceischen Venus in parischem Marmor, und ein Athenakopf von edel strengem Ausdruck ebenfalls zu den neueren Erwerbungen gehören, so ist aus alledem ersichtlich, mit welchem Erfolg in jüngster Zeit dafür gesorgt worden ist, daß uns auch die belehrende Anschauung antiker Marmorwerke unmittelbar nahe gebracht werde.

Endlich ist noch einer sehr eigenthümlichen Gruppe zu gedenken, die behufs ihrer Wiederherstellung sich noch bei Professor Heer befindet, der nebst Professor Moest die Restaurirung jener Werke mit Sorgfalt geleitet hat. Es ist ein nackter Knabe, der, neben einem bekleideten Mädchen vorwärts schreitend, seine Begleiterin mit dem linken Arme umfaßt und auf ihrer Schulter eine Maske hält, während sie in der rechten Hand einen Gegenstand hat, der wie ein Plektron aussieht. Was ihre linke verloren gegangene Hand gehalten hat, ist schwer zu ermitteln. Ebenso schwierig dürfte es sein, die Bedeutung der Gruppe zu enträthseln. Der Kopf des Mädchens, dessen stumpfe Formen einen etwas blöden Ausdruck verrathen, hat ein portraitmäßiges Gepräge, aber auch der hübschere und intelligentere Kopf des Knaben wirkt durchaus individuell. Wir haben es jedenfalls mit einem antiken Genre-

bild zu thun, das nicht ohne naiven Reiz ist, wenngleich die Figur des Mädchens eine flüchtig decorative Behandlung verräth, die hinter der weit feineren Durchbildung des nackten Knabenkörpers erheblich zurücksteht.

Ich halte diese gesammten Erwerbungen für eine sehr dankenswerthe Bereicherung des Karlsruher Kunstbesitzes, denn nicht bloß ist es für Künstler und Laien werthvoll, das Auge immer wieder an der antiken Marmorbehandlung zu üben und zu erfrischen, sondern mehr noch ist es von hoher Bedeutung, dem gebildeten Publicum durch plastische Werke den fortwährenden Zusammenhang mit der antiken Kunst zu gewähren. Und dies dürfte hier um so mehr geboten sein, als man in der großherzoglichen Kunsthalle eine erlesene und reiche Sammlung von Gipsabgüssen der berühmtesten und besten Antiken besitzt, die aber von unserem Publicum mit einer Scheu gemieden wird, wie ich sie in keiner anderen größeren Stadt jemals getroffen habe. Man mag sich ungern der Auffassung hingeben, daß eine ganze gebildete Stadt durch eine wunderliche Prüderie von der Betrachtung edler Kunstwerke sich abhalten lassen könnte. Lieber nehmen wir an, daß eine gewisse der heutigen Anschauung anhaftende Einseitigkeit dafür verantwortlich zu machen ist. Hoffen wir nun, daß die Betrachtung marmorner antiker Originalwerke Freude und Verständniß für die edle plastische Kunst auch in weiteren Kreisen wecke.

Wanderungen in Unter-Franken.

I.

Während in fast allen deutschen Einzelstaaten mehr und mehr ein Wetteifer sich aufgethan hat, die alten Denkmäler unserer Kunst an's Licht zu ziehen und durch statistische Arbeiten die einzig sichere Grundlage für Erkenntniß und Erhaltung der Schöpfungen „unserer Väter“ zu gewinnen, ist in Baiern bis jetzt von officieller Seite so gut wie Nichts für diese wichtigen Zwecke geschehen. Wohl ist in neuerer Zeit mancher dahin einschlagende Bericht erschienen — ich nenne u. A. die Arbeiten von Berthold Riehl — allein eine umfassende und erschöpfende Untersuchung dieser Art ist nur dann zu gewinnen, wenn von Seiten der Stände Mittel bewilligt werden, planmäßig vorzugehen und die trotz vieler Zerstörungen und Beraubungen immer noch unerschöpflich reichen Schätze aller Welt bekannt zu geben.*)

Einen schätzenswerthen Anfang nach dieser Richtung hatte auf Veranlassung und mit Unterstützung des hochsinnigen, alles Schöne und Gute fördernden Königs Max II. bekanntlich Sighardt 1862 mit seiner Geschichte der bildenden Künste in Baiern gemacht. Sein gewichtiges, 50 Druckbogen umfassendes Buch

*) Neuerdings ist endlich ein guter Anfang gemacht worden.

war für jene Zeit ein achtungswerthes Stück Arbeit, wie er denn mit Fleiß und Liebe ein reiches Material gesammelt und nach Kräften verarbeitet hatte. Aber theils war doch seine Autopsie sehr lückenhaft, wie es immer der Fall sein wird, wenn ein Einzelner eine so große Aufgabe auf seine Schultern nimmt, theils waren auch die Begriffe über manche, namentlich über die späteren Kunstepochen noch nicht hinreichend geklärt, wie man zur Genüge an manchen uns jetzt seltsam erscheinenden Urtheilen, z. B. über die Michaelskirche in München erkennt. In welche Fallstricke man aber gerathen konnte, wenn man den Angaben des wackeren Mannes folgte, habe ich selbst auf einem meiner Streifzüge nach deutscher Renaissance erfahren. Ich hatte die Gegend um Eger abgesucht und war in Waldsassen, welches Sighardt nur flüchtig als „verzopften" Bau anführt, auf eine Klosterkirche der Barockzeit von großartiger Anlage gestoßen. Sie mag etwa um 1680 errichtet sein. Es ist ein Langhausbau von mächtiger Anlage; ein langgestreckter einschiffiger, gerade geschlossener Chor stößt an ein wenig ausladendes Querschiff, auf welchem sich eine mäßig erhöhe, als Halbkugel aufsteigende Kuppel erhebt. Daran schließt sich ein dreischiffiges Langhaus, dessen Seitenschiffe jedoch durch Querwände in Capellen abgetheilt sind. Man hat also das System befolgt, welches zum ersten Male durch die Kirche del Gesu zu Rom in die Baukunst eingeführt wurde und in der Folgezeit zahlreiche Nachfolge fand. Ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, wie sie für die selbständige Erleuchtung des Mittelschiffes erforderlich waren, bedeckt sowohl das Langhaus wie den Chor. Die einzelnen Systeme sind durch korinthische Pfeiler eingefaßt, welche zugleich die sich in die Seitencapelle öffnenden Bögen aufnehmen. Reiche Blumenguirlanden decoriren die Pilaster, schwebende Figuren füllen die Bogenzwickel. Sämmtliche Seitencapellen haben kleine Kuppelgewölbe und ein Oberlicht, so daß alle Räume trefflich beleuchtet sind. Alle Gewölbflächen, auch die Kuppel auf dem Querschiff, sind auf's Reichste mit flott behandelten Fresken bedeckt. Um den farbigen Eindruck zu einem völlig harmonischen zu machen, haben auch die zahlreichen Sculpturen einen Terracottaton erhalten. So bietet sich das ganze

Innere als eine künstlerische Leistung hohen Ranges dar, die Schöpfung einer Zeit, welche wir lange verachtet haben, die aber an künstlerischer Schöpferkraft und an Monumentalsinn sehr groß war.

Von der inneren Ausstattung sei zunächst auf die das ganze Schiff ausfüllenden Bänke hingewiesen, die ein prachtvolles, energisch behandeltes Pflanzenwerk in trefflicher Schnitzarbeit zeigen. Etwas barocker und üppiger sind die Chorstühle, an denen Figürliches und Vegetatives sich in mannigfaltiger Weise mischt. Alle diese Werke einer hochentwickelten Kunsttischlerei sind Beweise von der Gediegenheit und Vollendung, welche damals noch das Kunsthandwerk überall auszeichnete.

Das Merkwürdigste aber sind auf den zahlreichen prachtvoll aufgebauten Altären die mit höchstem Pomp ausgestatteten heiligen Gerippe, nicht weniger als zehn im Ganzen, von denen sechs liegend, vier stehend angeordnet sind. Sie haben sämmtlich die kostbarsten Gewänder nach der Mode jener Zeit und sind mit silbernen und vergoldeten Zierrathen, mit Perlen und Edelsteinen förmlich übersät. Unheimlich wirkt es, die Todtenschädel mit ihren tiefen Augenhöhlen und ihren fletschenden Zahnreihen unter den schimmernden Kronen hervorgrinsen zu sehen, oder an den dürren Knochenfingern die Ueberladung mit Ringen und Geschmeiden wahrzunehmen. Noch gespenstischer wird das Ganze dadurch, daß man den einzelnen Gerippen verschiedene kokette theatralische Attitüden gegeben hat, so daß mit dem Tode hier eine für unsere Empfindung höchst abstoßende Komödie gespielt wird. Offenbar aber ist dies Alles nicht ohne eine hervorragende künstlerische Leitung ausgeführt worden, denn die Gewänder und die Schmucksachen sowie die Posen der einzelnen Gestalten sind nach einer auf bestimmte Effecte hin arbeitenden höchst eleganten Zeichnung ausgeführt worden: ein wahres Unicum an Pracht und — trotz des abschreckenden Eindruckes — sogar an Schönheit! Aehnliches sah ich nirgends, weder diesseits noch jenseits der Alpen. Der für unsere Empfindung abstoßendste Fetischdienst ist hier durch die Kunst fast legitimirt worden.

In den Klostergebäuden endlich ist noch der Bibliotheksaal

zu erwähnen, der aus ungefähr derselben Zeit stammt und in der jetzigen starken Strömung auf Barock und Rococo bei allen Kunstfreunden eine enthusiastische Bewunderung erregen würde, wenn er etwa in München oder Berlin allgemein zugänglich wäre, statt in einem einsamen Winkel förmlich versteckt zu sein. Längst ist sein ganzer Inhalt verschwunden; und man bekommt auch hier wieder, wie so oft bei uns, den Eindruck, mit welcher Rohheit und Rücksichtslosigkeit bei der Aufhebung der Klöster die herrlichsten Schätze an Kunst und Wissenschaft verschleudert und mit Füßen getreten wurden. Auch die Pflege des herrlichen Raumes ließ, als ich ihn sah, Vieles zu wünschen, und die wundervolle Holzarbeit muß in dieser schmählichen Verwahrlosung allmählich ganz zu Grunde gehen.

Das vorige Jahrhundert hat gerade in der Ausbildung solcher Bibliothekräume Meisterhaftes geschaffen; aber dieser Saal in Waldsassen gehört zum Allerschönsten, was man von Derartigem sehen kann. Der ganze Raum ist mit einem reich geschnitzten Täfelwerk von höchster technischer Vollendung bekleidet, in welchem die Eintheilung der Schränke ebenso praktisch wie künstlerisch fein angeordnet ist. Die architektonischen Glieder haben reiche figürliche Belebung und es ist durch allerlei Phantastisches und Scherzhaftes dafür gesorgt, daß dem Ernst des Studiums es nicht an manch' heiterem Intermezzo fehle. So sieht man z. B. einen Burschen, der sich von einem langbeinigen Wasservogel in die Nase beißen läßt. Es ist gleichsam eine Fortsetzung der scherzhaften und selbst derben Possen, welche die mittelalterlichen Bildschnitzer sogar in den Kirchen an Chorstühlen u. dgl. anbringen durften. Alles dies ist höchst flott, keck und lebendig in meisterlich freier und breiter Schnitzarbeit ausgeführt. Endlich ist die Decke mit figürlichen Fresken und decorativen Malereien geschmückt, das Ganze von glänzender und dabei harmonischer Wirkung. Es wäre unschätzbar, wenn es in einem großen modernen Centrum sich befände; da würde es sogar dem Bädeker'schen Stern nicht entgehen.

Noch von einem anderen großartigen Kirchenbau jener Gegend möchte ich beiläufig berichten, den ich kurz vorher kennen gelernt

hatte. Es ist die Klosterkirche zu Maria Kulm, nordöstlich von Eger, ungefähr aus derselben Zeit stammend, aber von minder feiner Ausführung in etwas trockenen dorischen Formen und zwar ziemlich roh und lieblos behandelt. Der Bau selbst, der nach der außen befindlichen Jahreszahl 1507 einen älteren Kern einzuschließen scheint, hat die Gestalt einer ansehnlichen kreuzförmigen Basilika, mit wiederum gerade geschlossenem Chor und kräftig ausladendem Querschiff, auf welchem sich auch hier eine Kuppel erhebt. Das dreischiffige Langhaus hat im Mittelraum wieder Tonnengewölbe mit Stichkappen, in den Seitenschiffen kleine Kuppeln, über welchen sich Emporen erheben. Am merkwürdigsten aber sind die ausgedehnten Arkaden, welche rings um die Kirche einen großen, mit herrlichen alten Linden bepflanzten Hof einschließen. Neben der Fassade, welche wie in Waldsassen durch zwei Thürme ausgezeichnet ist, gelangt man durch zwei weite offene Pforten in diesen stattlichen Hof. Das Eigenthümlichste aber ist, daß in den Arkadengängen Beichtstühle angebracht sind, so daß die Gläubigen also unter freiem Himmel sich ihrer Sünden entledigen, eine Art Hypäthralbeichte ablegen konnten und der Charakter der Wallfahrtskirche in lebendigster Weise betont ist.

Doch dies Alles nur beiläufig! Ich wollte erzählen, wie man durch den guten Sighardt gelegentlich in die Irre geführt werden konnte. An einem herrlichen Sonntage fuhr ich mit dem Mittagszuge von Eger nach Neustadt am Waldnab, wo ich ein Renaissanceschloß zu finden hoffte. Als ich ausgestiegen war und der Zug davonbrauste, befand ich mich einsam auf dem eine halbe Stunde von dem Städtchen gelegenen Bahnhofe. Es gab keinen Wagen, keinen Omnibus; ich kam mir wie ausgesetzt vor. Als ich die heiße Straße in der Mittagsgluth hinabging, tröstete mich nur die Aussicht auf eine schöne kunstgeschichtliche Entdeckung, welche die stattlichen Massen des Schlosses schon von weitem zu versprechen schienen. Aber wie groß war meine Enttäuschung, als ich, näher gekommen, gewahrte, daß das ehemalige Schloß ein uninteressanter Bau in den schweren Formen der Epoche Ludwigs XIV. war, von Renaissance also keine Spur sich zeigte.

Diese Entdeckung war in einer Viertelstunde gemacht; was blieb für die nächsten fünf Stunden übrig, die bis zur Ankunft des nächsten Zuges sich wie eine Ewigkeit auszudehnen schienen! Streifzüge in die allerdings liebliche, aber keineswegs hervorragend malerische Umgegend zu machen, verbot schon die lästige Hitze. Meine Reiselectüre hatte ich in der Hoffnung auf ausgiebige Arbeit in meiner Tasche auf dem Bahnhof zurückgelassen. Also begab ich mich in das Wirthshaus, dessen Gastzimmer mich jedoch durch seine heiße Stickluft und den Tabaksqualm sofort zurückschreckte. Glücklicher Weise war ein kleiner Garten am Hause, allerdings leidlich schlecht, aber doch mit erquickendem Schatten auf saftigem Rasengrunde. Hier richtete ich mich für die nächsten fünf Stunden häuslich ein und gab bald kleinlaut den Kampf mit einer Portion Kaffee auf, welche eine „schwächende Kraft“ in sich trug. Aber etwas abseits unter den Bäumen hatte sich eine Damengesellschaft etablirt, offenbar die Honoratiorenfrauen des kleinen Amtsstädtchens mit ihren Kindern und Strickstrümpfen. Der Anblick eines Fremdlings, der den ganzen Nachmittag in dem weltentrückten Neste zubrachte und sich mit Schreiben die Zeit vertrieb, schien in hohem Grade aufregend zu wirken. Dergleichen war gewiß seit dem 17. Jahrhundert hier nicht vorgekommen. Welches Glück, daß wir nicht in Frankreich waren! Ich wäre sonst gewiß als Spion Moltkes betrachtet und der Obrigkeit denuncirt, vielleicht sogar bis auf Weiteres in's Amtsgefängniß gesteckt worden.

Aber da Alles einmal ein Ende nimmt, so ging auch dieser vielleicht längste Tag meines Lebens schließlich auf die Neige und mit Wonne begrüßte ich am Abend den Zug, der mich in einer guten Stunde nach Pfreimdt führen sollte. Pfreimdt! schon der Klang des Wortes hätte mein musikalisches Gefühl empören und mich warnen sollen. Aber was thut der Kunsthistoriker nicht, wenn ihm eine neue Anschauung, eine Bereicherung seiner Kenntnisse winkt. Hatte ich doch in Sighardt von dem „freilich ruinösen Palast der Landgrafen von Leuchtenberg“ gelesen, der unter den Schloßbauten der Oberpfalz die erste Stelle einnehme und der mit seinem aus drei Flügeln bestehenden Bau von mehreren Stock-

werken „lebhaft an den Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses erinnere“, will also sagen, an eines der großartigsten und künstlerisch machtvollsten Werke der deutschen Renaissance. Man mag sich also meine hochfliegenden Erwartungen malen, mit denen ich bei schon sinkender Nacht den Ruf „Station Pfreimdt“ erschallen hörte.

Ich also schnell aus dem Wagen heraus, und als im Nu der Zug fortgedampft war, befand ich mich als allein Ausgestiegener in einer Einsamkeit, als wäre ich mitten im amerikanischen Urwald gelandet. Außer dem Bahnwärter, der eben wieder sich zurückziehen wollte, kein menschliches Wesen zu erblicken. Der Ort aber lag ein halbes Stündchen abseits in einem stillen Wiesengrunde. Ich fragte, ob kein Omnibus da sei und erhielt die tröstliche Antwort, hier sei noch nie ein Omnibus oder ein Wagen hingekommen. Ich begriff dies bald, denn der Weg zum Städtchen führt über den Waldnab, wird aber nicht durch eine Brücke, sondern nur durch einen schmalen Bittersteg vermittelt. Hätten die Landgrafen von Leuchtenberg, als sie ihren „Palast“ bauten, nicht ein Uebriges thun und eine monumentale Brücke über den Fluß bauen können? so murrte es in mir. Aber sogleich sagte ich mir selbst, daß jene baulustigen Herren von einer künftigen Eisenbahnstation gar keine Ahnung haben konnten und beschwichtigte mein Murren. Auf meine weitere Frage, ob denn Niemand da sei, mir meine Reisetasche zu tragen, wurde die Vermuthung geäußert, daß vielleicht der Postbote noch nicht fortgegangen sei, und richtig erwischten wir diesen Braven, als er eben mit seinem Postbeutel sich entfernen wollte. Gern war er bereit, mir zu dienen und so wanderten wir denn getrost dem Städtchen zu. Als wir den hochangeschwollenen Fluß auf einem leichten Steg beim Hereinbrechen der Dämmerung überschritten, machte der freundliche Mann die vielversprechende Mittheilung, daß hier schon manchmal Jemand hinabgestürzt sei, der sich nicht vorgesehen habe. Kein Wunder übrigens, da der Steg ohne Geländer war. Nachdem diese praktische Uebung in der Schwindelfreiheit glücklich überstanden war und wir den Pfad durch die Wiesen und Felder verfolgten, suchte ich aus meinem Geleitsmann Einiges über die

Beschaffenheit des Städtchens, namentlich über die Gasthöfe herauszulocken. Ob es dort gute Gasthöfe gebe und welches wohl der beste sei, fragte ich. Die Antwort war etwas umwölkt und gewunden: es gebe einige Gasthöfe, sie seien aber alle gleich gut. Nun, so gehen wir also in den ersten besten. Und so geschah es. Ob es nun ein „Lamm" oder ein „Ochs" war, wohin wir kamen, ich weiß es nicht mehr; aber dessen erinnere ich mich noch deutlich, daß es schrecklich war. Ueber einen mit Kieselsteinen holprig gepflasterten Flur — der Wirth war zugleich Metzger — führte man mich rechts in ein ziemlich großes Schankzimmer, aus dem mir ein Lärm und ein Dunst an Ohr und Nase schlug, daß ich fast zurücktaumelte. Doch muthig vorwärts in die Höhle, in welcher die Mannen von Pfreimdt ihren Abendtrunk hielten und einen wunderbaren Qualm vón „Dos amigos" verbreiteten. Dieser Duft, lieblich vermischt mit einem dichten Bierdunst, bestimmte die Atmosphäre des Raumes, die um so erstickender war, da trotz des warmen Sommerabends alle Fenster hermetisch verschlossen waren und der große Kachelofen in der Ecke Gluthen ausströmte. Der deutsche Spießbürger ist ja nicht glücklich, wenn er nicht in qualmigen Stuben rauchen, Bier trinken und schmoren kann. Ein vertrockneter Großvater erhob sich vom Ofensitze und kam mir mit einer Bewillkommnungsprise und der freundlichen Einladung, Platz zu nehmen, entgegen. Mir fiel das alte schöne Lied vom Herrn Urian ein: „Sie setzten mir den Thrankrug her, ich aber ließ ihn steh'n."

So ließ auch ich Alles stehen, zog mich aus dieser infernalischen Atmosphäre zurück und verlangte, in mein Zimmer geführt zu werden. Mit einem ehrwürdigen Talglichte leuchtete mir eine ebenso ehrwürdige Viehmagd eine schwankende ausgetretene Treppe hinauf in den oberen Stock und führte mich über einen großen Vorraum hinweg in das Prunkgastzimmer des Hauses. Es war ein großes Eckzimmer mit vielen Fenstern an beiden Außenwänden, die aber wahrscheinlich seit einem Jahre oder dergleichen nicht geöffnet worden waren. Ein schichtenweis dicht gelagerter uralter Muff erfüllte den ganzen Raum, so daß meine erste Bewegung war, an die Fenster zu stürzen und zum Erstaunen der sorglichen

Eurykleia sie sämmtlich aufzureißen. Wie strömte nun die frische Nachtluft hinein, wie sog ich ihre Ströme mit durstigen Zügen ein!

Während man mir ein frugales Abendessen bereitete, sah ich mich etwas genauer in diesem Schlafsaal um. Vier Betten, mit Kolossen von Kissen und schweren Federüberzügen bis fast an die Decke aufgebaut, vertheilten sich schicklich an den vier Binnenwänden; an den weiß getünchten Mauern sah man Denkmale kirchlichen Sinnes, wie sie in katholischen Ländern die bescheidene Dorfkunst erzeugt: schreckliche Madonnen- und Christusbilder nach Carlo Dolce, Crucifixe bedenklichster Gattung, allerlei kleine Bildchen von Schutzpatronen und Nothhelfern, unter welchen der heilige Florian als himmlisch approbirter Löschmann die erste Stelle einnahm, dies Alles in verwirrender Buntheit. Es fehlte nur noch der augenverdrehende Christuskopf von Gabriel Max, der damals freilich noch nicht existirte. Nicht ohne unheimliches Vorgefühl von allerlei Schrecken, welche die Nacht bringen könnte, suchte ich endlich mein Lager auf, nachdem ich die erstickenden Kissen und Ueberzüge zu Boden geschleudert und mich in meine leichte Reisedecke gehüllt, auch einige Fenster offen gelassen hatte. Tief ermüdet schlief ich alsbald ein; meine Befürchtungen erwiesen sich als unbegründet; nach ungestörtem Schlummer erwachte ich erfrischt mit den ersten Sonnenstrahlen.

Mit der muthigen Stimmung, welche die Morgensonne eines schönen Sommertages einzuhauchen pflegt, erhob ich mich und, in der Vorahnung kunstgeschichtlicher Ueberraschungen meine Toilette beschleunigend, rief ich nach dem Frühstück. Dieses erschien in Form eines „Kaffees", dessen unheimlich schwarze, dampfende Brühe beim ersten zaghaften Versuch sich als untrinkbar erwies. Selbst Cichorie wäre dagegen noch Mokka gewesen. Zum Glück war wenigstens die Milch gut, die Eier unverfälscht, wenn auch steinhart, das Brot doch genießbar. So gestärkt, stürzte ich mich zu den kunstgeschichtlichen Entdeckungen hinaus, die ich mir so mühsam erkauft hatte. Welche Enttäuschungen meiner harrten, darüber habe ich im ersten Bande meiner Geschichte der deutschen Renaissance berichtet. Der „Palast" der Landgrafen von Leuchtenberg, sowie die dortige Franziskanerkirche

hätten füglich unter den Denkmälern der deutschen Renaissance fehlen können. Ich sah auf den ersten Blick, daß hier nur provinziell verkümmerte Steinmetzen die Formen jenes Stiles unvollkommen und mit wenig Verständniß nachgestümpert hatten. Auch die späten Stuckdecorationen der im Barockstil erbauten Stadtkirche vermochten mich nur wenig zu trösten.

Wie froh war ich, als eine Stunde später ein offener Einspänner mich rasch durch die liebliche Landschaft dahin führte, um mich in Nabburg wieder in Verbindung mit der Eisenbahn zu setzen. Hier wurde ich denn auch einigermaßen belohnt durch die Bekanntschaft mit der Pfarrkirche, einem stattlichen Bau aus der besten gothischen Epoche des 14. Jahrhunderts, sichtlich einer Filiale des Regensburger Domes. Auf einer hochgelegenen Terrasse über den Häusern des Ortes sich emporbauend, von wo ein köstlicher Blick in's grünende, lachende Land sich bietet, ragt der Bau durch seine edlen, schlanken Verhältnisse und seine doppelte Choranlage im Osten und im Westen eindrucksvoll hervor. So wurde der Kunsthistoriker in mir doch einigermaßen schadlos gehalten.

II.

Doch von diesen, in meinem ersten Bericht geschilderten Irrfahrten, zu denen der gute Sighardt mich verführt hatte, wollte ich gar nicht sprechen. Ich wollte nur zeigen, wie überall mitten in unserm lieben Vaterlande kunstgeschichtliche „Entdeckungen" zu machen sind, und wie der Forscher kaum irgendwo leer ausgeht, wenn er nur offenen Auges sich umschaut. Und von solchen neuen Eindrücken wollte ich eigentlich sprechen, die ich in dem von Sighardt behandelten Gebiet vor nicht langer Zeit zu gewinnen Gelegenheit fand, als ich der freundlichen Einladung des Herrn Karl Streit in Kissingen folgte, in den Pfingstferien sein Gast zu sein und unter seiner Führung die Gegend nach Alterthümern und Kunstdenkmalen zu durchstreifen. Mein werther Hospes ist nicht nur selbst ein großer Kunstfreund und Sammler,

sondern auch im Gebiet der Würzburger Diöcese überall in der Welt der alten Kunstschöpfungen wohl bewandert. Das von ihm bewohnte ehemalige fürstliche Jagdschlößchen an der Saline bei Kissingen ist von ihm mit alten Schränken, Kasten, Truhen, mit Krügen, Gläsern, Schüsseln, mit jeder Art künstlerischen Hausraths zu einem kleinen Museum umgeschaffen worden, dem aber auch die eigentlichen Kunstwerke nicht fehlen. Man findet da Einzelfiguren, Gruppen, Reliefs, ja ganze Altäre aus der Werkstatt des großen fränkischen Bildschnitzers Tilman Riemenschneider, darunter Einzelnes von solchem Werth, daß man es jenem Meister selbst zuschreiben darf. Herr Streit ist, wie bekannt, wiederholt der glückliche Mann gewesen, der unserem großen Reichskanzler, wenn dieser zur Cur in Kissingen weilte, sein Haus zur Verfügung stellen durfte, und ich genoß den Vorzug, die durch die Anwesenheit des Fürsten Bismarck geweihten Räume genauer kennen zu lernen, als es den meisten Anderen vergönnt ist. Das Haus, im vorigen Jahrhundert überaus anspruchslos und einfach erbaut, bietet von Außen nichts Bemerkenswerthes. Seine Front liegt hart an der Landstraße, aber die Rückseite wendet sich gegen den Wiesengrund, welchen die Saale durchfließt, und den jenseits ein bewaldeter Hügelrücken abschließt. Von hier aus konnte der Fürst bequem, auf einem Stege den Fluß überschreitend, den nahen Wald gewinnen.

Die innere Eintheilung ist so, daß die bequem ansteigende Treppe — der Kanzler soll diese Bequemlichkeit ganz besonders geschätzt haben — direkt zu den Wohnräumen des Fürsten führt. Sie mündet auf einen großen mittleren Saal, der, wie die Anlage der meisten Schlösser des vorigen Jahrhunderts ist, durch zwei Stockwerke geht und die ganze Tiefe des Hauses einnimmt, also nach beiden Langseiten seine Fenster hat. Dadurch ist dieser Raum von erquickender Kühle und voll köstlichen Behagens. Herr Streit hat denselben durch prachtvolle alte Schränke, darunter ein ganz riesiger von hervorragendem Kunstwerth, sowie durch eine Fülle schönen Hausraths zu einem ungemein anheimelnden Raum umgeschaffen. Dies war der Empfangs- und Speisesaal des Fürsten. An den Saal stoßen zwei Reihen kleinerer Zimmer, durch einen

Korridor der Länge nach getrennt. Die gegen den Wald liegende Reihe ist für den Fürsten, die andere für seine Gemahlin bestimmt. Von den Zimmern des Fürsten ist das erste sein Arbeits-, das zweite sein Schlafzimmer. Hier ist nun alles in riesigen Verhältnissen eingerichtet, dem Körpermaß des „eisernen Kanzlers" entsprechend. Riesig ist der Schreibtisch, riesig namentlich aber die Chaiselongue, auf welcher der Fürst zu ruhen pflegt, am riesigsten aber die prächtige alte Himmelbettstelle in seinem Schlafzimmer. Sie mußte, obwohl von Haus aus von ansehnlicher Länge, doch noch vorgeschuht werden, um diesen ungewöhnlichen Körperverhältnissen zu entsprechen. Alles in diesen Räumen ist künstlerisch, stilvoll, alterthümlich; es fehlt auch nicht eine schön geschnitzte Riemenschneider'sche Heiligenfigur; aber den einen großen Schmerz kann der Besitzer dieser Herrlichkeit nicht verwinden, daß sein erlauchter Sommergast so gar wenig Sinn für diese Alterthümer verrieth. Ob er jemals die Kapelle des Schlößchens nur betreten hat, welche reich an alten Kunstwerken ist, dürfte mehr als fraglich sein.

Und so war ich denn

„In schönen Sommertagen,
Wenn lau die Lüfte wehn,
Die Felder lustig grünen,
Die Gärten blühend stehn,"

eine Woche lang gastlich in diesem Hause aufgenommen, das mir schon durch die Erinnerungen an unseren großen Kanzler wie eine bevorzugte Stätte erschien. Täglich wurden neue Fahrten in die anmuthige Umgebung unternommen, wobei unser Ziel neben den landschaftlichen Reizen besonders in kunstgeschichtlichen Genüssen bestand. Unsere erste Fahrt ging nach Aschach. Dies ist ein altes fürstbischöflich würzburgisches Schloß, das mit seinen malerischen Massen hoch über der Saale aus einem üppigen Wiesengrunde aufragt. Der Bau ist zu Anfang des 16. Jahrhunderts aufgeführt worden, in jener merkwürdigen Uebergangszeit, da nicht bloß der große Kampf um die Erneuerung des kirchlichen Lebens begann, sondern auf künstlerischem Gebiete eine verwandte Strömung aus dem Mittelalter und seiner Gothik in

die weltfrohen Formen der Renaissance hineinstrebte. Solche Epochen der Gährung sind die interessantesten, und gerade diese ist es um so mehr, als das kundige Auge an demselben Denkmal oft nebeneinander herlaufend die Formen der beiden einander befehdenden künstlerischen Systeme zu erkennen vermag. So auch hier. Ich fand am Außenbau die Jahreszahl 1527, sodann aber ein Wappen des Bischofs Konrad von Würzburg vom Jahre 1517, dessen Einfassung durch Frührenaissance-Pilaster gebildet wird. Wunderlich unklar sind die Kapitäle der Pilaster, offenbar von einem Steinmetzen gearbeitet, der zwar von Renaissance hatte läuten hören, ohne zu wissen, wo die Glocken hängen. Den oberen Abschnitt bildet ein Bogengiebel mit dem jenem Stil eigenen Muschelmotive. Prachtvolles Laubwerk umspiellt das Wappen selbst, denn in solchen heraldisch-ornamentalen Schöpfungen waren unsere alten Künstler seit langer Zeit Meister. Unwillkürlich fragt man sich, aus welchen Quellen jene einzelnen Werkleute geschöpft haben, welche bei uns die Renaissance zuerst einführten. Und wie mag man diese ersten Aeußerungen einer neuen künstlerischen Weltanschauung angestaunt haben! In Würzburg, das diese ganzen Gegenden kirchlich und künstlerisch beherrschte, war es der bedeutende Tilman Riemenschneider, der, in seiner früheren Arbeit noch ganz zur gothischen Observanz gehörend, zuerst an dem Grabmal des 1519 verstorbenen Bischofs Lorenz von Bibra die Renaissanceformen noch in schüchterner, etwas unklar spielender Weise verwendete. Wahrscheinlich wäre er in seiner weiteren Entwickelung energischer auf den neuen Stil eingegangen, wenn er nicht selbst bald darauf ein Opfer der neuen Zeit geworden wäre. Seit 1520 zum ersten Bürgermeister der Stadt erwählt, stellte er sich an die Spitze der um politische und religiöse Freiheit ringenden Partei. Aber die Gräuel des Bauernkrieges verschärften die Gegensätze, und als die Reaction unter Bischof Konrad von Thüngen gesiegt hatte, fiel Riemenschneider als eines der ersten Opfer. Er wurde aus dem Rathe gestoßen und mußte froh sein, mit dem nackten Leben davon zu kommen. Derselbe Bischof Konrad ist es nun, dessen Wappen wir in Aschach fanden. Merkwürdig aber ist es, daß man neben jenem

Wappen ein anderes vom Jahre 1530 findet, dessen architektonische Einfassung noch streng gothische Formen aufweist; aber die Gothik steht hier auf dem Aussterbeetat; sie ist dürftig und gleichsam ausgemergelt.

Die Spätrenaissance finden wir sodann am Portal des Hauptbaues, welches die Jahrzahl 1572 trägt. Darüber da Wappen Bischof Friedrichs von Würzburg vom Jahre 1573 Während das Blattwerk hier bei weitem nicht mehr die alte Frische und Kraft der Behandlung zeigt, sondern etwas Flaues, Flaches, Lappiges hat, besteht die Einrahmung des Portals noch aus gothischen durchschneidenden Stäben. Der Kenner weiß aber, daß unsere alten Werkmeister gelegentlich noch bis in's 17. Jahrhundert hinein, bis zu den Zeiten des 30jährigen Krieges, an den gothischen Traditionen festhielten. Unverwüstlich zähe ist in unserem Volksthum diese Anhänglichkeit am Althergebrachten; am meisten vielleicht in der Schweiz, einem Lande der raschesten und radikalsten politischen Veränderungen. Und dies Festhalten dürfte jedem tiefer Nachdenkenden als ein richtiges Gegengewicht gegen unaufhaltsames Vordrängen erscheinen.

Im Innern des Schlosses sieht man manch schönes altes Ausstattungsstück, namentlich einen großen, schwarz glasirten Ofen mit hohem Aufsatz, plastisch reich durchgebildet, namentlich mit Einzelfiguren in Nischen geschmückt. Ein zweiter, noch schönerer, auf Löwen ruhend, wie es so oft bei den Oefen vorkommt, ebendort.

Von Aschach ging es weiter nach dem nicht fernen Frauenrode oder Frauenroth, wo die Ueberreste des 1231 gegründeten Cisterzienserinnenklosters uns fesselten. Nicht bloß die Kirche des alten Nonnenconvents, sondern noch mehr das Grabdenkmal der Erbauer, Grafen Otto von Bodenlauben oder Botenlauben mit seiner Gemahlin Beatrix, verdient alle Aufmerksamkeit. Die Sage erzählt, daß die Gräfin, als sie eines Tages auf dem Söller ihrer Burg gestanden und der Wind ihren Schleier entführt habe, das Gelübde that, an der Stelle, auf welcher der Schleier wiedergefunden werde, ein Frauenkloster zu gründen. Und so geschah es. Beide Ehegatten waren nach einem bewegten Leben zu jenem

letzten Weisheitsschluß der Entsagung und der Verachtung alles Irdischen gekommen, welche im Mittelalter zur Stiftung von Klöstern führte. Graf Otto war nicht immer so entsagungsvoll gewesen, obwohl ein stark schwärmerischer religiöser Zug ihn schon früh zum Kreuzfahrer machte. Er ist eine der liebenswürdigsten Gestalten unter den Minnesängern der Zeit, dessen Lieder von Hagen und von Becker, neuerdings wieder von Leitschuh (Otto von Bodenlaube in seinen Liedern, Kissingen 1872) veröffentlicht worden sind. Sie athmen vor Allem den Preis der Geliebten und reden von einer Empfindung, der es bei aller Zartheit nicht an leidenschaftlicher Gluth fehlt. Also ganz im Ton jener mittelalterlichen Liebe, die nichts weniger als platonisch war, deren Ausdruck aber oft von hinreißender Innigkeit ist. So schildert er das Wiedersehen nach langer Trennung mit den Worten der Geliebten:

„Sei mir willkommen, meines Lebens Stern,
Du Herzensfreude, liebster Mann und Herre mein!
Gott dank' ich immer, der die Sorgen fern
Gescheucht, auch danke ich's der Tugend und der Treue Dein.
— — — — — — — — — —
Nun ist mein Herz der reichen Tugend froh
Seit ich mit meinen Armen Dich umfing.
O, lieber Mann, sag', liebest Du es so?
Du sprachst, daß ich vor allen Frau'n Dir ging.
Ich geb' Dir auf die Treu' und Deine edle Tugend
Hin meiner Freude Kron' und Blum' und blüh'nde Jugend.
Oh weh! Wie mancher Abend sandte Sorgen,
Die mich bezwangen bis zum nah'nden Morgen!"

Dann wird jene Scene geschildert, die in den „Tagliedern" jener Zeit immer wiederkehrt. Der Wächter, der die verbotene Zusammenkunft der Liebenden begünstigt, meldet beim Erscheinen des Tages, daß die Zeit des Scheidens gekommen. Auf seinen drängenden Mahnruf nimmt das liebende Paar schmerzbewegt Abschied. Der Ritter beginnt:

„Dein reiner Leib, Dein Mund, Dein süßes Küssen,
Dein Drücken an die Brust,
Dein hold Umfangen läßt mich nimmer weichen,
Ich werde lang' bei Dir noch weilen müssen

In voller sel'ger Lust.
Wo das geschieht, da müssen Klagen schweigen;
Die Minne Dein ist eine Zange mir,
Sie hält so fest mich, daß ich bleib' bei Dir,
Und wär's verderblich meinem Leib."

Darauf die Geliebte:

„Dich ruft der Tag, das klagt Dein sehnend Weib.
Hörst Du, Freund, den Wächter auf der Zinnen,
Wessen uns gemahnt sein Sang?
Müssen scheiden nun, geliebter Mann,
Leider mußt Du eilen jetzt von hinnen.
Wehe, welch' ein herber Klang!
Daß die Nacht so flüchtig uns entrann!
Nacht giebt Friede, Tag bringt Schmerz.
O ich vermag nicht, liebes Herz,
Zu vergessen Deiner je,
Bringt auch Wächters Lied uns Weh!"

Graf Otto's Lebensgang spiegelt so recht die bewegten Zustände jener Zeit. Um 1175 etwa, wie wir der urkundlichen Darstellung Dr. Hegele's (Würzburg 1875) entnehmen, wurde er als Sohn des Grafen Poppo von Hennenberg geboren. Als der Vater, der im Heere Barbarossa's den dritten Kreuzzug nach Palästina mitgemacht hatte, gestorben war, theilte er sich mit drei Brüdern in das väterliche Besitzthum und erhielt die Burg Botenlauben, von der er fortan den Namen trägt. Da der dritte Kreuzzug mißlungen war, der große Heldenkaiser sein Grab in fremder Erde gefunden hatte, Jerusalem in den Händen Saladin's blieb und die Türken die christlichen Eroberungen in Syrien immer gefährlicher bedrohten, rief Kaiser Heinrich VI. zu einem neuen Kreuzzuge auf. Auch der junge Graf Otto, den Traditionen seines Hauses folgend, betheiligte sich daran (1197). Ja, als auch dieser Kreuzzug scheiterte und die meisten Genossen in die Heimath zurückkehrten, blieb Otto in Palästina zurück.

Wohl mag „der merkwürdige Schauplatz, den er betreten hatte, jene wunderbare Welt, aus den edelsten und profansten Motiven zusammengesetzt, halb märchenhaft und dann wieder von krasser Wirklichkeit, auf den phantasiereichen, in der ersten Jugend stehenden Sohn der fränkischen Berge einen Zauber ausgeübt

haben, dem er sich nicht zu entziehen vermochte.“ Aber noch ein Wichtigstes, Entscheidendes kam hinzu. In den steten Kämpfen mit den Ungläubigen scheint der junge Graf sich so hervorgethan zu haben, daß eine der höchststehenden Frauen des syrischen Königreichs ihm ihre Huld und bald auch ihre Hand schenkte. Es war Beatrix aus dem französischen Geschlechte der Herren von Courtenay, deren Ahnherr Joscelin I. zum Fürsten von Edessa und Tiberias erhoben worden war. Nahe verwandt mit dem Königshause von Jerusalem und Cypern, brachte sie ihrem Gemahl ein reiches Erbe an Burgen und Ortschaften zu, die in Accon und der umliegenden Landschaft zerstreut waren. Zweiundzwanzig Jahre blieb Otto im Orient, und wenn er auch bisweilen zu vorübergehendem Aufenthalt in Deutschland gewesen zu sein scheint, so kehrte er doch erst in reiferem Lebensalter 1220 endgültig in die Heimath zurück. Hier beginnt nun eine Reihe von Schenkungen an die Orden der Johanniter und der Deutschherren, welch' letztere unter dem berühmten Hochmeister Hermann von Salza vorher schon die syrischen Besitzungen des Grafen um einen ansehnlichen Kaufpreis erworben hatten. Daheim scheint das alternde gräfliche Ehepaar dann immer mehr von dem schwärmerisch-religiösen Zuge der Zeit ergriffen worden zu sein, welchen der gewandte staatskluge Bischof Hermann der I. von Würzburg so geschickt zu benutzen wußte, daß Otto und Beatrix ihre Güter theils zur Stiftung des Klosters Frauenrode verwandten, theils der Diözese Würzburg übertrugen. So stark erwies sich dieser weltentsagende Zug in der Familie des Herrn von Botenlauben, daß auch sein Sohn, der gleichnamige Otto mit seiner Gemahlin Adelheid den Entschluß faßten, ihre Ehe zu lösen, ihre Güter der Kirche zu übergeben und selbst in's Kloster zu treten. So ist denn von dem älteren Grafen Otto mit Recht gesagt worden: „Ein Sänger zärtlicher Minnelieder, ein tapferer Streiter Gottes, endet er damit, sich, sein Erbe und sein Geschlecht den einseitigen Ideen der Epoche auszuliefern.“

Von der Stiftung des Grafen und seiner Gemahlin ist noch die Klosterkirche vorhanden, deren Chor die feinen Formen der romanischen Uebergangszeit trägt. Er besteht aus einem ungefähr

quadratischen Raum mit einer halbkreisförmigen Apsis. Das Kreuzgewölbe, welches den Raum bedeckt, zeigt den romanischen Spitzbogen und kräftig gegliederte Gurten, deren mittlerer Streifen elegant diamantirt ist. Weit wichtiger ist der Grabstein des gräflichen Stifterpaares, der, in Sandstein ausgeführt, zu den trefflichsten Denkmälern des 13. Jahrhunderts gehört. Beatrix zeigt ein liebliches Köpfchen von idealem Gepräge, die vollkommen schönen Züge von mildem Lächeln verklärt. Individueller aufgefaßt erscheint ihr Gemahl, dessen Gesicht mit den mageren Wangen und den starken Backenknochen auf Weltentsagung und Abkehr deutet. Den Minnesänger spürt man nicht mehr; wohl aber ist der Ausdruck ernst und dabei doch mild und sinnend. Uebrigens ist die Figur ziemlich breit und kräftig, ein niedriger Leibgurt umfaßt die Hüften und läßt das Gewand in schlichtem Faltenwurf niederwallen.

Ein anderes Bildwerk des 13. Jahrhunderts fand ich in der katholischen Kirche zu Kissingen. Es ist eine sitzende Madonna, Sandsteinfigur, wahrscheinlich ein Werk der Bamberger Schule, die damals den dortigen Dom mit zahlreichen Skulpturen schmückte. Einfach und edel im besten Stil der Zeit ist der Gewandwurf, lächelnd der Ausdruck des etwas breit angelegten Köpfchens.

III.

Der andere Tag führte uns nach Münnerstadt. Dieses an der Lauer anmuthig gelegene Städtchen bot uns manches Interessante, und das fleißige Buch von N. Reininger (Würzburg 1852) gewährte historische Aufschlüsse über die dortigen Denkmäler. Wir beginnen mit der Pfarrkirche, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts durch die Vergebung eines Grafen Poppo von Henneberg, eines echten Verwandten Ottos von Botenlauben, dem deutschen Orden zustand. Ansehnliche Theile des Baues stammen noch aus jener Zeit und beweisen, daß sie eine Basilika im ausgebildeten romanischen Stil war, ungefähr gleichzeitig der Kirche

von Frauenroda. Der Hauptthurm an der Westseite ist noch völlig ein Rest jener Epoche bis auf die später erneuerte achteckige Spitze. Die Mauern sind durch Rundbogensimse gegliedert und im Innern zeigt sich eine Vorhalle mit kräftig profilirtem Gurtgewölbe im Uebergangsstil. Ueber den Kapitälen sieht man männliche Köpfe, die indes ziemlich rohe Steinmetzenarbeit sind. Das innere, in die Kirche führende Portal hat reiche romanische Profilirung, während das Laubwerk an den Kapitälen recht plump ausgeführt ist. Also eine etwas zurückgebliebene Lokalkunst! Weit eleganter stellt sich der Rundbogenfries dar, den man an der südlichen Obermauer des Mittelschiffes sieht, zum Beweis, daß die Mauerzüge des Baues noch aus romanischer Epoche stammen. Am südlichen Seitenschiff dagegen sieht man einen zierlichen Fries aus gothischer Zeit. Der Chor stammt ganz aus gothischer Epoche.

Tritt man ein, so sieht man sofort, daß die flachgedeckte Basilika von sehr stattlichen Verhältnissen in späteren Zeiten einen durchgreifenden Umbau erfahren hat, welcher an Stelle der mittelalterlichen Stützen dorische Säulen anbrachte. Es war der baueifrige Fürstbischof Julius von Würzburg, der seit 1608 bis 1612 mit einem Aufwand von 5000 Gulden den Umbau durch Meister Hans Keß von Münnerstadt ausführen ließ. Wie es uns der Augenschein schon gelehrt hatte, wurde die Nordseite ganz neu aufgeführt, während Thurm, Chor und Südseite unverändert blieben. Also ist auch diese Kirche gleich unzähligen anderen im Würzburgischen ein Beweis von der großartigen Bauthätigkeit jenes bedeutenden Kirchenfürsten, von welchem in Würzburg selbst vor Allem das Juliushospital Zeugniß ablegt. Leider wurde das ganze Innere im Anfang unseres Jahrhunderts, bekanntlich der entsetzlichsten Bauepoche, die je über die Welt hereingebrochen, in barbarischer Weise „restaurirt“, die schöne alte getäfelte Decke des Mittelschiffes entfernt, die Wandgemälde durchgängig übertüncht, viele alte Denkmäler zerstört.

Trotzdem ist die Kirche immer noch reich an Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance. Zunächst muß bemerkt werden, daß der polygon aus dem Achteck geschlossene Chor mit seinen

Maßwerkfenstern und seinem eleganten Netzgewölbe ein Werk spätgothischer Zeit ist. Allem Anscheine nach wurde er erst im Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführt, wie auch die außen an der Südseite angebrachte Jahreszahl 1513 zu bezeugen scheint. Doch sind die Formen namentlich des Fenstermaßwerks für diese Spätzeit noch auffallend gut. Von großer Pracht sind die herrlichen alten Glasgemälde der sieben Fenster, großentheils noch wohl erhalten, wenngleich leider mehrfach geflickt. Man sieht die h. Magdalena, Katharina, Elisabeth, Kilian (den Würzburgischen Lokalheiligen), die Apostel und die Passionsscenen in einem Stil, den man der früheren strengeren gothischen Epoche zuschreiben möchte. Das Ganze ist von hervorragender Bedeutung und von köstlicher Farbenpracht.

Der Hochaltar ist leider zu Zeiten König Ludwigs I. in demjenigen Stil, den man damals als gothischen handhabte, nicht eben geschmackvoll aufgeführt. Aber man hat gute Schnitzwerke von Veit Stoß dabei verwendet, namentlich eine dramatisch bewegte Kreuzigung, wobei die Gruppe der ohnmächtigen Maria von besonders feiner Empfindung. Leider ist Alles durch schreiend bunte Bemalung verdorben, wie man kurz vorher die bemalten Werke des Mittelalters durch einfarbigen, am liebsten bronzeartigen Oelfarbenüberzug zu verwüsten pflegte. Wie weit sich aber die moderne Polychromie vollends von der alten entfernt, ist ja männiglich bekannt. Ganz oben thront Gott Vater mit Christus, daneben S. Kilian und Elisabeth, sowie die beiden Johannes, diese sämmtlich tüchtige Arbeiten von Riemenschneider. Die Mitte des Altars nimmt ein Gemälde von Wohlgemuth, der Tod Mariä ein, welches aus Nürnberg stammt, eins seiner reineren, besseren Werke. Außerdem hat man noch vier moderne Statuen hinzugefügt, so daß das Ganze ein wunderliches Gemisch vor Augen stellt.

Dagegen sind an der Seitenwand des Chores zwei vielleicht von dem früheren Hochaltar stammende Holzreliefs angebracht, in welchen sich treffliche Arbeiten Riemenschneiders zu erkennen geben. Das eine stellt die Bestattung der heiligen Magdalena, das andere ihre Kommunion dar. Es sind feine, edel empfundene

Werke, in welchen der poetische Hauch eines zarten Gefühls zu Tage tritt, der den Schöpfungen des alten Würzburger Meisters einen besonderen Reiz verleiht.

Weiterhin sieht man an den Seitenwänden des Chores vier Gemälde von Wohlgemuth, die vom ehemaligen Hochaltar stammen. Sie erzählen in lebendiger Weise die Legende vom heiligen Kilian. Auf dem ersten sieht man, wie der Heilige mit seinen Gefährten vor dem Herzog Gozbert erscheint und ihn ermahnt, Gailana, die Wittwe seines leiblichen Bruders, mit welcher er sich vermählt hatte, zu entlassen. Auf dem zweiten Bild dingt Gailana Meuchelmörder, um den frommen Mann zu tödten. Auf dem dritten vollziehen diese den Mord an dem Heiligen und seinen Gefährten, auf dem vierten endlich ereilt das Gericht Gottes die Mörder, die sich in Verzweiflung selbst entleiben, während die Alte, welche sie gedungen hat, sich die Finger abbeißt. Alles das ist lebendig erzählt und nicht ohne dramatischen Nerv.

Eine ansehnliche Reihe von Grabsteinen läßt die Entwickelung der Formen vom Ausgang des Mittelalters bis zur Spätrenaissance erkennen. Zu den frühesten gehört das Epitaph der Cäcilia von Schaumberg, geb. von Sparneck, vom Jahre 1525. Die Verstorbene ist in lebendiger Haltung dargestellt, mit fein herabfließendem Gewande; das Denkmal zeigt die ersten Spuren der beginnenden Renaissance. Glänzender ist das Epitaph ihres Gemahls Sylvester von Schaumberg vom Jahre 1534. Es ist eine herrliche Rittergestalt in edler freier Haltung, in der Rechten die Fahne. Der jugendliche Kopf ist von idealer Schönheit, elegant ist die Rüstung behandelt, und an den einfassenden Säulen tritt die Frührenaissance in bezeichnenden Formen hervor. Wir erfahren, daß Sylvester von Schaumberg unter dem strenggläubigen Bischof Konrad von Würzburg Amtmann von Münnerstadt war, aber trotzdem sich den reformatorischen Ideen mit solchem Eifer zuwandte, daß er schon 1520 Luther einlud, nach Franken zu kommen, indem er ihm sein Patrimonium anbot und sich sammt hundert anderen Rittern ihm zur Verfügung stellte und ihn zum Ausharren ermunterte, bis seine Lehre anerkannt und allgemeine Aufnahme finden werde. In diesem Sinne war er 1528 Mitglied

der Kirchenvisitation und gründete zu Thundorf eine gelehrte Schule zur Ausbreitung wissenschaftlicher Bildung und zur Förderung der Reform. Ein anderes Grabmal vom Jahre 1539, dessen stark beschädigte Inschrift den Namen des Verstorbenen nicht mehr erkennen läßt, ist offenbar von demselben tüchtigen Künstler gearbeitet, denn es verräth große Verwandtschaft in der Anlage, der Behandlung und dem Stil. Auch hier zeigt die ritterliche Gestalt einen edlen männlichen Kopf und freie Anmuth in der Haltung. Die beiden Engel, welche ihm zu Häupten den Helm halten, sind hübsche Figürchen. Auf dem oben erwähnten Epitaph von 1534 hält ein ähnlicher Engel das Wappen.

Aus der Zeit der durchgebildeten Renaissance finden sich sehr tüchtige Epitaphien, die von respectabler Meisterschaft zeugen. Man kann sagen, daß das Grabmal in der gesammten damaligen deutschen Kunst die erste Rolle spielt. Nachdem die Reformation die eigentlich kirchliche Kunst stark zurückgedrängt hatte, findet sich in den Epitaphien dasjenige Gebiet, auf welchem die der Renaissance eigenthümliche Bedeutung der Persönlichkeit noch innerhalb der kirchlichen Anschauungsweise sich in voller Berechtigung ausspricht. So ist in einer südlichen Kapelle hier das Doppeldenkmal des Ritters Karl von Schaumberg († 1571) und seiner Gemahlin Anna († 1578) ein treffliches Werk; beide neben einander stehende Gestalten sind frei und elegant aufgefaßt; das Ganze in flotten Renaissanceformen durchgeführt. Von ähnlicher Bedeutung ein Doppelgrab des Ritters Sebald von Schletten mit seiner Gemahlin vom Jahre 1569. Auf einem anderen Denkmal aus demselben Jahre sind die Verstorbenen, Philipp und Amalie von Schneeberg, mit einem stärkeren Ausdruck kirchlicher Gesinnung, vor dem Crucifix knieend dargestellt. Doch da es solcher Epitaphien in Deutschland Tausende giebt, so bedarf es hier keiner besonderen Erwähnung.

Dagegen verdienen noch einige andere Kunstwerke Beachtung. So der in spätgothischen Formen aufgebaute mit Laubwerk reich geschmückte Taufstein vom Jahre 1493. Dann ein anderer aus dem 17. Jahrhundert, als man offenbar den älteren in einem antiquirten Stil ausgeführten nicht mehr genügend fand. Dieser

spätere ist mit Masken, Engelköpfen und anderen figürlichen Darstellungen im flottesten Stil jener Zeit reich geschmückt. Außerdem wäre auch der hübsche gothische sechsarmige Kronleuchter aus Bronze im Chor, so wie ein derselben Zeit angehöriges Ciborium erwähnenswerth.

Außen vor der Kirche liegt ein leider verstümmelter Grabstein vom Jahre 1424, auf welchem eine Scheere ausgehauen ist. Die Sage macht natürlich daraus das Grab eines Schneiders und weiß zu berichten, daß der Verstorbene bei Lebzeiten viel von den Anfechtungen des Teufels zu leiden gehabt, bis ihm ein frommer Mann, dem er seine Noth klagte, den Rath gab, dem höllischen Versucher das nächste Mal resolut den Schwanz abzuschneiden. So geschah es; Satan entweicht mit einem infernalischen Schmerzgebrüll, und der Schneider hatte Ruhe. Aber seitdem ist der Teufel viel schwerer mehr zu erkennen, da er den Schwanz verloren; ja es soll sogar Viele geben, die an seine Existenz gar nicht mehr glauben.

Nach gehöriger Besichtigung der Kirche begaben wir uns zum Renthof (Deutschordenshaus), in dessen Hof uns eine Wendeltreppe mit stattlichem Spätrenaissance-Portal fesselte. Das Figürliche ist bereits ziemlich barock, dabei ungeschickt in den Verhältnissen; vortrefflich dagegen die Wappen mit ihrem reichen Schmuck. Diese heraldischen Dinge, in denen unsere Zeit wahrhaft kläglich stümpert, waren damals den Steinmetzen durch die zahlreichen Ausführungen in hohem Grade geläufig. Meistens bilden diese Theile das Beste an den Arbeiten jener Zeit. Ueber die Zeit der Ausführung werden wir durch das Datum 1616 unterrichtet, welches an einem Doppelwappen des Seitenflügels ausgehauen ist. Auch ein hübscher Erker findet sich daselbst.

Weit später und entschieden barocker sind die Bauten des Augustinerklosters, wohin wir uns zuletzt begaben. Der Eingang mit elegantem, flott gearbeitetem Portal trägt die Jahreszahl 1688; dabei außen ein prachtvoll ausgeführtes Wappen mit dem Datum 1689. Die Vorhalle zeigt eine schöne Balkendecke mit reicher Stuckdecoration.

Die Kirche, welche 1752 neuerbaut wurde, hat ein sehr flaches Spiegelgewölbe mit einer decorativen Malerei in Stuckrahmen, ausgeführt nach aufschriftlichem Zeugniß von Johann Revaader.

Nachdem wir auch diesem wackern „Meister" unsere Reverenz gemacht, nahm uns das Trinkstüblein des Klosters auf, wo der biedere Bruder Michel uns den schäumenden Gerstensaft kredenzte. Da die Trinkstube wohlweislich außerhalb der Klausur liegt, so war auch unsere liebenswürdige weibliche Begleitung von der erquickenden Labe nicht ausgeschlossen.

Erwähne ich schließlich, daß Münnerstadt auch seine alten Stadtthore, darunter namentlich das stattliche „obere" mit einfachen Renaissanceformen und mächtigem auf Kragsteinen ruhenden Erker, noch bewahrt hat, so ist alles Wesentliche berührt, und der geneigte Leser sieht daraus, wie viel Interessantes man mitten in unserem guten Vaterlande noch „entdecken" kann, ohne darum nach Italien pilgern zu müssen.

Wie reich an kunstgeschichtlicher Ausbeute dieses schöne Frankenland ist, sollte uns der folgende Tag abermals lehren. Unser Besuch galt dem kleinen aus dem Kriege von 1866 bekannten Hammelburg. Das lebhafte, gewerbreiche, an der Saale in überaus malerischer Hügellandschaft gelegene Städtchen hat ebenfalls manch anziehendes Denkmal der früheren Zeiten bewahrt. Zunächst überrascht auf dem Marktplatze ein ansehnlicher Brunnen, eines der originellsten Denkmale unserer Frührenaissance, etwa zwischen 1520 und 1530 entstanden. Ueber der runden Brunneneinfassung erhebt sich baldachinartig ein frei durchbrochener Aufbau. Auf vier kurzen Pfeilern mit korinthisirenden Kapitälen ruhte ursprünglich eine Wölbung, die später einmal (1669) zerstört und durch einen Aufbau von zwei kräftigen Bogengurten, die einander im Scheitelpunkt treffen, ersetzt wurde. So macht das Ganze einen sehr eigenartigen Eindruck, obwohl die Ausführung der späteren Theile in gröberem Material und derberer Arbeit geschehen ist, während die unteren ursprünglichen Theile in marmorartigem Kalkstein mit großer Feinheit behandelt sind. Ja, sie gehören zu den decorativen Prachtwerken jener Zeit. Die Schäfte der Pfeiler sind auf jeder Seite mit Medaillons ge=

schmückt, welche in zartem Flachrelief Köpfe, darunter namentlich reizende Frauenköpfe, enthalten. Die Friese sind mit Blumen und Blattranken ebenfalls in feinem Reliefstil bedeckt, an den Kapitälen der Pfeiler sogar hat man Köpfe angebracht. Ich habe nicht weniger als vier Steinmetzzeichen an dem kleinen Werke bemerkt; doch mögen noch mehrere sich daran befinden. Bei dem großen Brand im Jahre 1854 hat auch der Brunnen mehrfach gelitten.

Manches Interessante bietet sodann die Pfarrkirche. Der Chor, rechteckig geschlossen, hat in Anlage und Ausführung viel Verwandtschaft mit dem an der Pfarrkirche zu Münnerstadt. Da nun am Aeußeren eine alte Inschrift besagt, daß der Bau im Jahre 1389 begonnen worden ist, so bestärkt dies meine Vermuthung, daß auch der Chor in Münnerstadt früher als zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sei. Dafür scheint mir dort auch der Charakter der Glasgemälde zu sprechen. Das hohe Mittelschiff ist jetzt mit einer flachen Decke geschlossen; allein man bemerkt an den verlängerten Rundpfeilern die Ansätze von Diensten, welche für ehemalige Gewölbe zeugen. Häßlich sind die (späten) Ochsenfenster der Oberwände. Die niedrigen Seitenschiffe haben dreieckige Kappengewölbe. Am westlichen Ende des Mittelschiffes erhebt sich wie in der Pfarrkirche zu Münnerstadt eine Empore auf dreiseitigem Gewölbe; und ebenso wie dort befindet sich auch hier außen an der Südwestseite eine besondere Kapelle mit einem Oelberg.

Die Kirche hat von ihren alten Denkmälern nur wenige bewahrt; im nördlichen Nebenchor drei Epitaphien der Renaissance von geringer, nüchterner Arbeit. Dagegen am Aeußeren mehrere Sandsteinreliefs mit Passionsscenen, welche den realistischen Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts in kräftiger Weise vertreten. An einem kleinen Relief des Gekreuzigten mit Maria und Johannes liest man das Datum 1492.

Eigenthümlich ist, daß der Thurm mitten an der Nordseite der Kirche vorgebaut ist, offenbar mit Rücksicht auf die Axe der Hauptstraße.

Noch habe ich des stattlichen ganz aus rothen Sandsteinen aufgeführten Fuldaischen Schlosses zu gedenken, das in schöner Lage am Fluß mit freier Aussicht auf die reizende Hügellandschaft erbaut ist. Im kraftvollen Stil Ludwigs XIV. zeigt es vorn in der Mitte eine Arkade, über derselben eine Terrasse; den Abschluß bildet ein großes Giebelfeld, in der Mitte mit prächtigem Wappen.

Von hier sieht man auf einer ziemlich steilen Bergkuppe die Burg Saaleck aufragen, welche in malerischer Gruppirung dem Bilde als wirksamer Abschluß dient.

Mit Hammelburg beschloß ich meine fränkischen Fahrten. Doch sollte der Tag der Abreise noch durch einen Besuch des ehemals hennebergischen Schlosses Mainberg einen schönen Zuwachs von Anschauungen bringen. Eine Meile von Schweinfurt in dem herrlichen Thale sich erhebend, das die breiten Wasser des Main durchfluthen und das an seinen hügeligen sonnigen Geländen einen trefflichen Wein wachsen läßt, beherrscht die Burg, die bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts erwähnt wird und 1486 von einem Meister Philipp Hoestadt von Heidelberg erneuert und umgebaut wurde, ein reiches landschaftliches Bild. Die jetzigen Besitzer haben das Innere mit einer Menge alter Kunstwerke geschmückt, unter welchen manche von hervorragender Bedeutung sind. Namentlich sieht man eine Anzahl tüchtiger Holzschnitzereien, in welchen man Werke Riemenschneiders und seiner Schule [illegible] erkennen hat. Zu den Juwelen unserer alten Kunst gehört [illegible] Statue der h. Magdalena, die von Münnerstadt stammt, [illegible] köstlich jungfräulichem Reiz und edelster Ausführung. [illegible] zwei Reliefs, ebenfalls dorther, welche die Legende [illegible] Heiligen, wie sie dort in der Pfarrkirche erzählt ist, [illegible] indem sie darstellen, wie Magdalena dem Heiland die [illegible] und wie dieser ihr nach der Auferstehung als Gärtner [illegible] Ein prächtiges Werk, Riemenschneiders würdig, ist [illegible] Bischof Burkard's. Leider dieses wie alle übrigen [illegible] übermalt! Auch die schöne Gruppe der h. Anna [illegible] Erwähnung.

Im Hofe sieht man ein prächtig gearbeitetes Wappen des Grafen von Henneberg vom Ende des 15. Jahrhunderts. Es gehört offenbar zu den seit 1486 ausgeführten Arbeiten.

Ich bin zu Ende mit meinem Bericht. Möge er den Freunden unserer herrlichen, lebensvollen alten Kunst zeigen, wie viel selbst in versteckten Winkeln und unscheinbaren Orten noch zu finden ist.

Dürers Handzeichnungen von Ephrussi.

Trotz einer Reihe fleißiger Arbeiten liegt über das Schaffen des größten deutschen Meisters immer noch keine irgend erschöpfende Darstellung vor. Namentlich hat es bis jetzt an einer eingehenden Untersuchung über einen der wichtigsten Theile seiner Lebensarbeit, seine Handzeichnungen, gefehlt. Und doch spricht sich gerade in diesen Werken am schärfsten die unvergleichliche Frische, Tiefe und Kraft seiner Naturanschauung, die geniale Leichtigkeit und Lebendigkeit seiner Auffassung aus. Sagt doch schon der alte Rivius, indem er Dürer mit Apelles vergleicht, der deutsche Meister sei dem griechischen weit überlegen gewesen, weil dieser „zu seiner Kunst ein Behülff der Farben haben müssen, welche aber der Dürer, wiewohl er des Malens und Vertheilung oder Belegen der Farben eben alsowohl bericht gewesen, doch in seinen Kunststucken nit bedörfft, wann er allein mit schwarzen Linien und Strichlein alles das, so im fürkommen, on allen Behilff der Farben dermaßen lebhafft und künstlichen und gestochen für Augen gestellt, das solches also künstlicher, und wo man es mit Farben zieren wolt, gantz und gar versudlen und verderben wurd.“

Gilt dies schon von den Stichen und Holzschnitten, um wie viel mehr kann man es von den Zeichnungen behaupten, in welchen die frischeste Unmittelbarkeit, das lebendigste Verhalten

zur Natur und die geheimsten Regungen des Gedankenlebens sich offenbaren. Sodann sind es gerade diese Werke, welche uns den Einblick in die schaffenden und treibenden Mächte des Künstlergenius gestatten, die uns den Gestaltungsproceß seiner größeren durchgebildeten Werke, seiner Gemälde und Kupferstiche vom ersten Entwurf bis zur Vollendung enthüllen, die uns endlich über den Entwickelungsgang seiner Formensprache Auskunft geben. Wir sehen ihn von den Einflüssen der Kunst des 15. Jahrhunderts, eines Schongauer und Wohlgemuth, ausgehen, sehen ihn die Elemente der italienischen Renaissance, wie Mantegna, Giovanni Bellini, Lionardo, Jacopo de' Barbari sie bieten, in sich aufnehmen und verarbeiten, so daß auch der Humanismus, die „antikische Art" für ihn Bedeutung gewinnt, und sehen endlich aus alledem einen eigenartigen Stil hervorgehen, der als Dürerscher zu bezeichnen ist, und in seinem Naturalismus alles Tiefe und Mächtige seiner herrlichen Begabung zu vollem Ausdrucke bringt.

Alles dieses uns in den Zeichnungen des großen Meisters nachzuweisen, ist das Ziel, welches Ephrussi seiner Arbeit gesteckt hat, und man darf sagen, daß vielleicht kein anderer Forscher für diese Aufgabe besser ausgerüstet gewesen wäre. Schon früher hat derselbe Autor durch eine werthvolle Arbeit über das Heller'sche Altarwerk und durch eine Untersuchung über die Frauenbäder Dürers (Nürnberg, bei Soldan) die Dürer-Freunde zu Dank verpflichtet. Diese und andere Specialuntersuchungen hat er jetzt in einem vornehm ausgestatteten, 429 Seiten starken Quartbande vereinigt, aber nicht in losem Aneinanderreihen einzelner Aufsätze, sondern in genetischer Entwickelung, welche die geschichtliche Gliederung des Lebens Dürers zur Grundlage hat und die einzelnen Werke an den Faden einer stetig fortschreitenden Schilderung aufreiht. Was Ephrussi zur Lösung dieser Aufgabe in erster Linie befähigte, ist eine umfassende Kenntniß der Zeichnungen des Meisters, wie sie in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, England, Frankreich und Italien durch öffentliche und Privatsammlungen zerstreut sind, wobei selbst die unzugänglichsten Winkel sich ihm erschlossen haben. Schwerlich dürfte ein anderer Dürer-Forscher eine ähnlich umfassende, auf eigener Anschauung beruhende

Kenntniß dieser Gattung von Dürer-Werken besitzen. Sodann hat der Autor in jahrelanger Beschäftigung mit seinem Gegenstande ein tüchtiges Verständniß des Meisters gewonnen, und wenn dieses ihn auch nicht überall vor Irrthümern bewahrt hat, so wird er, wie jeder verständige Forscher, der noch nicht durch Größenwahn zum Unfehlbarkeitsdünkel gelangte, sich des Wortes „humani nil a me alienum“ getrösten.

Der Verfasser beginnt in streng historischer Anordnung die Entwickelungsreihe mit jenen bekannten Arbeiten, in welchen sich das frühreife Talent des Knaben schon seit dem dreizehnten Jahre überraschend offenbart. Dahin gehört, wie man weiß, das merkwürdige Selbstbildniß vom Jahre 1484 und die thronende Madonna von 1485, Werke, in welchen sich unverkennbar der Einfluß Schongauer'scher Kupferstiche mehr noch als Wohlgemuth-scher Kunst ausspricht, während letzteres zugleich auf Vorbilder der Kölnischen Schule zurückweist. In den drei Lanzknechten von 1489 (Kupferstich-Cabinet zu Berlin) und mehr noch den sechs Reitern im Museum zu Bremen aus demselben Jahre erkennt man bereits bedeutende Fortschritte in Auffassung und Technik, obwohl, wie es damals ja allgemein üblich war, zum Theil eine Anlehnung an vorhandene Vorbilder stattfindet (Stich des Meisters P. W.). Es folgen nun von 1490 bis 1494 die Wanderjahre Dürers, und hier wendet sich Ephrussi in eingehender Beweisführung gegen die Hypothese, daß Dürer bereits damals Venedig besucht habe. Zunächst behauptet der Verfasser, daß gewisse landschaftliche Zeichnungen aus Tirol, namentlich Trient, Innsbruck u. A. erst der Zeit seiner Reise von 1505 und nicht der von 1494 angehören. Sollte man sich dieser Anschauung auch zuneigen, da sie in der That manches für sich hat, so bleiben doch noch manche Gründe, welche einen ersten Aufenthalt in Venedig nicht unwahrscheinlich machen; besonders wird man Dürers eigene Bemerkung gegen Pirkheimer von dem „Ding, das ihm vor elf Jahren gefallen habe und ihm jetzt nicht mehr gefalle,“ wohl schwerlich anders als durch einen früheren Aufenthalt in Venedig erklären können. Da die weitere Ausführung dieses Punktes hier nicht am Platze wäre, so will ich nur betonen, daß

Ephrussi mit großem Scharfsinn alles zusammengestellt hat, was geeignet ist, seine Auffassung zu stützen.

Es schließt sich sodann eine Betrachtung über die frühen Darstellungen Dürers aus dem Gebiete der antiken Mythologie an, welche vor allem den Einfluß italienischer Stiche, namentlich Mantegnas und seiner Schule verrathen. So besonders die merkwürdige, in Hamburg befindliche Zeichnung vom Jahre 1494, welche den Tod des Orpheus darstellt und deren Gegenüberstellung mit ihrer ebendort befindlichen Vorlage, einem altitalienischen Stich aus der Schule Mantegnas, so recht zur Anschauung bringt, mit welcher Freiheit und Genialität Dürer sein Vorbild umzugestalten und zu entwickeln weiß. Nicht bloß in den Figuren, sondern mehr noch in der landschaftlichen Umgebung tritt diese höhere künstlerische Potenz unverkennbar hervor. In diese Reihe gehört auch der merkwürdige Kupferstich des Herkules, zu dessen Erklärung Ephrussi werthvolle Aufschlüsse bringt. Der Verfasser geht sodann zu den ersten Jahren nach Dürers Heimkehr über, und erwähnt zunächst die Portraits von Agnes Frey, von denen er dasjenige aus der Kunsthalle zu Bremen in einer schönen Heliogravüre mittheilt. Ein Novum sodann ist die ebenfalls abgebildete Zeichnung vom Jahre 1495 im Besitze des Barons Schickler, welche ein Christuskind nach einem Bilde des Lorenzo di Credi darstellt. Daran schließen sich als Zeugnisse von Dürers eifrigen Studien der menschlichen Figur eingehende Betrachtungen über die verschiedenen Darstellungen badender Frauen, wo der Nachweis von Interesse ist, daß ein dem Hans Baldung zugeschriebener Holzschnitt in der Nationalbibliothek zu Paris nach der in der Kunsthalle zu Bremen befindlichen, von Thausing wohl aus Mangel an Autopsie unrichtig beschriebenen Dürer'schen Zeichnung von 1496 ausgeführt ist. Andere verwandte Arbeiten Dürers in Chatsworth, Frankfurt und im Brittischen Museum werden im Zusammenhange vorgeführt. Eingehender hat Ephrussi über diesen Gegenstand in seiner oben erwähnten Schrift gehandelt, welche Abbildungen sämmtlicher dahin gehöriger Arbeiten enthält. Weiterhin schließen sich die Trachtenbilder und gewisse einfache Madonnen-Darstellungen an, welche einen schlicht bürgerlichen Zeitcharakter tragen.

Zu den frühen Darstellungen des Pferdes übergehend, weist Ephrussi mit Recht darauf hin, wie wenig Dürer damals noch zu einem genaueren Studium in diesem Punkte gekommen sei. Eine der schönsten Dürer'schen Zeichnungen aus dieser Zeit, den auf der Laute spielenden Seraph, aus der Sammlung Mitchell, von 1497, theilt er in Abbildung mit. Sodann beginnt in einer Anzahl antiker Darstellungen, wie dem Herkules mit den stymphalischen Vögeln, der Einfluß der humanistischen Kreise und des Jacopo de' Barbari, der namentlich in Blättern wie Adam und Eva, Apollo und Diana, durch ein strenges Studium der menschlichen Proportion sich ausspricht. Beiläufig will ich hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß das Gemälde des Herkules mit den stymphalischen Vögeln im Germanischen Museum zu Nürnberg kaum mehr die Hand Dürers erkennen läßt.

In einem weiteren Abschnitte werden die Studien Dürers nach Thieren und Pflanzen, seine Portraits aus jener Epoche, seine ersten größeren Altartafeln, die Kreuzigung für Friedrich den Weisen und der Paumgärtner'sche Altar behandelt. Letzterer ist in einem trefflichen Aquatintablatt von Dujardin mitgetheilt. Der Verfasser geht sodann auf die sogenannte „Grüne Passion" der Albertina und verwandte Darstellungen (Sammlung Dumesnil) über und kommt dann auf das Marienleben, wobei er die geistreiche Studie zur heiligen Jungfrau aus dem Berliner Kupferstich-Cabinet mittheilt.

Es folgt nun die venezianische Reise. Hier werden die landschaftlichen Zeichnungen eingehend besprochen, darunter namentlich jenes prachtvolle, doch wohl einer späteren Zeit angehörende Aquarell der Drahtziehmühle (Trotzichmüll) der Berliner Sammlung gebührend gewürdigt. Es folgen das Rosenkranzfest und der Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini), wobei für das erstere Bild der Meister Hieronymus aus der Sammlung Gigoux, für das zweite der schöne Christuskopf aus der Albertina mitgetheilt wird. Unter den Berührungen mit italienischen Meistern hebt Ephrussi besonders die bekannten mit Lionardo da Vinci hervor, und sucht sogar eine persönliche Begegnung der beiden Künstler in Bologna als möglich hinzustellen.

Daran schließt sich nun die ungemein fruchtbare Zeit nach der Heimkehr mit den großen Schöpfungen des Martyriums der Zehntausend und des Heller'schen Altars, für welchen der Verfasser in seiner früheren Schrift sämmtliche noch vorhandene Studienblätter nachgewiesen hat. Ferner gehören dahin das Gemälde von Adam und Eva und die Lucretia, sowie mehrere Entwürfe nicht zur Ausführung gekommener Altarbilder. Beiläufig sei bemerkt, daß die auf Seite 155 in der zweiten Note erwähnte Kirche nicht die von Heilbronn, sondern die Klosterkirche Heilsbronn ist. Das Allerheiligenbild macht sodann den Abschluß in der Reihe der großen Altartafeln. Daran schließen sich weiter eine Gruppe von Madonnen-Darstellungen, von denen eine Anzahl der bezeichnendsten mitgetheilt wird.

Der Verfasser kommt ferner auf eine Reihe landschaftlicher Zeichnungen, in welchen er die Spuren einer im Jahre 1515 von Dürer nach Schwaben, dem Elsaß und der Schweiz unternommenen Reise erkennt. Die ausgeführteste von diesen Zeichnungen (S. 231) ist die mit der Aufschrift Kaltenntall by Stuckart 1515, im Kupferstich-Cabinet zu Berlin; mehrere andere, wie Sultz, Dornach, Birseck, befinden sich in der Grahl'schen Sammlung zu Dresden. Alle diese Zeichnungen tragen nicht den Charakter Dürer'scher Arbeiten, wie schon aus dem fast völligen Vermeiden gekreuzter Strichlagen hervorgeht; aber auch die Schriftzüge sind nicht von Dürers Hand, denn sie erscheinen flüssiger, lockerer und leichter, während Dürers Schrift enger, eckiger und verschnörkelter ist. Auch hat Dürer die 5 stets in einer ganz anderen Form gezeichnet. Ob hier Hans Baldung zu erkennen sei, wie man vorgeschlagen hat, muß noch dahingestellt bleiben; die Zeichnungen seines Skizzenbuches in Karlsruhe erscheinen in anderem Charakter, wesentlich trockener und härter. Ephrussi hat in einer eigenen Schrift („Un voyage inédit d'Albert Dürer." Paris. A. Quantin. 1881) mit sehr viel Scharfsinn diese angebliche Reise Dürers beschrieben; aber mit den Zeichnungen wird auch die ganze Reise hinfällig. Da ich einmal von unechten Zeichnungen spreche, so muß ich bemerken, daß ich auch in den beiden auf Seite 269 und 289 abgebildeten holländischen Landschaften, sowie in der Marine auf

Seite 293 nicht Dürers Hand, sondern die eines späteren niederländischen Künstlers erkenne; ebenso wunderte es mich, daß Ephrussi in der seelenlosen weiblichen Profilbüste der Kunsthalle zu Bremen (nach Seite 206) und in den Costümfiguren aus dem Städel'schen Institut, auf Seite 49, Dürers Hand hat erkennen wollen. Ob das nach Seite 80 mitgetheilte männliche Brustbild aus dem Britischen Museum von Dürers Hand herrührt, scheint mir ebenfalls fraglich; sicherlich stellt es nicht, wie Ephrussi meint, den Vater des Meisters dar.

Die übrigen Abschnitte des reichhaltigen Buches weiter zu verfolgen, würde die mir gesteckten Grenzen überschreiten. Ich will nur hinzufügen, daß der Verfasser seine Arbeit durch ausführliche Register nach den Gegenständen und den Orten möglichst übersichtlich und nutzbar gemacht hat. Allerdings ist auch hier noch keine Vollständigkeit erreicht; so fehlen z. B. die beiden schönen Zeichnungen aus der Weigel'schen Sammlung, die Halbfigur eines Bischofs und das Rundbild des heiligen Sebald darstellend, welche seinerzeit bei Gutekunst zur Versteigerung gekommen sind. Auch ist Ephrussi mehreren Irrthümern nicht entgangen, wie sie auf einem so schwierigen Gebiete auch anderen trotz vermeintlicher Unfehlbarkeit widerfahren sind. Dennoch wäre es ungerecht, wenn man den hingebenden Eifer, mit dem er die große Aufgabe unternommen und eine Menge neuen Materials für die wissenschaftliche Betrachtung flüssig gemacht hat, nicht anerkennen wollte. Besonderen Werth erhält seine Publication durch die ebenso reiche als meistens vorzügliche Illustration, welche nicht bloß eine außerordentlich große Zahl größtentheils wohlgelungener Heliogravüren nach Handzeichnungen, sondern auch die Hauptbilder des Meisters in vortrefflichen Stichen wiedergiebt. Man darf somit diese in so glänzendem Gewande auftretende umfangreiche und fleißige Arbeit als eine werthvolle Bereicherung für die Dürer-Forschung bezeichnen.

Dürers Handzeichnungen von Lippmann.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Werken des großen deutschen Meisters hat in jüngster Zeit durch die Biographie Thausings einen neuen Impuls erhalten. So werthvoll die Arbeit des Inspectors der „Albertina“ ist, so darf sie doch immerhin nicht als abschließend oder erschöpfend bezeichnet werden. Denn der Verfasser hat das unermeßliche Material nur so weit heranziehen können, als es ihm zugänglich war, was aber nicht einmal hinsichtlich des in Deutschland Vorhandenen der Fall gewesen ist. Namentlich gilt dieß von den Handzeichnungen Dürers, in welchen doch eine der wichtigsten und unmittelbarsten Quellen für die Erkenntniß des Meisters sich bietet. Eine willkommene Ergänzung brachte daher Ephrussi in seinen verschiedenen opulenten Publicationen namentlich in jenem zusammenfassenden, reich und schön ausgestatteten Bande über die Zeichnungen Dürers, welchen ich seiner Zeit besprochen habe. Dort hatte Ephrussi den beachtenswerthen Versuch gemacht, die ganze Masse des in öffentlichen Sammlungen und im Privatbesitz vorhandenen Materials kritisch zu sichten und an den Faden der künstlerischen Entwickelung des Meisters anzureihen. Wenn auch in einzelnen Fällen Versehen und Irrthümer unterlaufen waren — die Beurtheilung alter Handzeichnungen ist eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst-

kritik — so war im Ganzen die Arbeit doch von der Art, daß sie die hochmüthige Geringschätzung nicht verdiente, mit welcher Thausing sie in seiner neuen Auflage abfertigte. Ging er doch soweit, den verhaßten Gegner, der ihm in sein vermeintlich ausschließliches Gebiet zu dringen wagte, nicht einmal mit Namen zu bezeichnen, sondern sein Werk, wo er dasselbe doch nicht umgehen konnte, nur unter der Firma des Verlegers anzuführen. Gerade so, als wenn Jemand den „Dürer" Thausings als „Dürer-Seemann" bezeichnen wollte.

Trotz dieser komischen Monopolisirungswuth des Herrn Thausing hat der verdiente Director des Berliner Kupferstichcabinets, Friedrich Lippmann, sich nicht abhalten lassen, endlich für die Zeichnungen Dürers etwas zu thun, was längst im höchsten Grade erwünscht war: den Anfang einer mustergiltigen Facsimile-Publication zu machen, welche allmählich das ganze Material zu einem Corpus aller Dürer'scher Zeichnungen umfassen soll. Ein kühner Gedanke und ein großartiger Plan, für dessen vollständige Durchführung man an die Gunst des Geschicks und der Vorsteher und Besitzer von Sammlungen appelliren möchte. Wenn man den in einem stattlichen Foliobande von 99 Blättern sammt erklärendem Texte seit kurzem vorliegenden Anfang betrachtet, so muß man gestehen, daß er glückverheißend und vielversprechend auftritt. Als Festgabe zur Silberhochzeit des erlauchten kronprinzlichen Paares von Preußen und Deutschland erschienen, ist die Publication in ihrer Schönheit nnd Gediegenheit eine würdige Darbietung für das hohe fürstliche Paar, dessen Antheil an der Entwickelung der Kunstpflege in Preußen ein ganz hervorragender, ja epochemachender genannt werden muß. Dieses große Werk ist eine jener Thaten, die mit der Aufdeckung von Olympia, der Ausgrabung von Pergamon, der Erwerbung der Hamilton-Manuscripte so glänzend eine neue Aera der Kunstverwaltung in Berlin eingeleitet haben, und deren weitere Entwickelung allen betheiligten Kreisen, wie die neuesten Budgetvorlagen beweisen, warm am Herzen liegen. Mögen auch die Volksvertreter nicht vergessen, daß neben aller Sorge für die materielle Wohlfahrt die höchsten geistigen Interessen jene Pflege verlangen, welche vormals Italien, in neueren Zeiten Frankreich

so groß gemacht, und welche in Preußen sogar nach den erschöpfenden Kriegen gegen Napoleon unter dem sparsamen Regiment Friedrich Wilhelms III. in so hochsinniger Weise zur Geltung gebracht wurden.

Es giebt wohl nichts Herzerfreuenderes, nichts, worin die Geistesart Dürers, die Kraft und Tiefe seines Naturgefühls, die Zartheit seiner Empfindung und die geniale Leichtigkeit seiner Hand so unmittelbar zu erkennen ist, wie seine Zeichnungen. Sie sind daher in dem weiten Bereich seines Schaffens von hervorragender Bedeutung, lassen uns in die geheimste Werkstatt seines Geistes blicken und geben von der Universalität desselben staunenswerthe Zeugnisse. Portraits von der frischesten Unmittelbarkeit, Darstellungen aus dem Thierleben, landschaftliche Studien, Costüm- und Sittenbilder bezeugen die Tiefe und den Umfang seiner Beobachtungssphäre, während zahlreiche, mit wunderbarer Leichtigkeit hingeworfene Compositionen das reiche Phantasieleben und die fließende Gestaltungskraft bekunden. So sind die verschiedensten Richtungen seines Gedankenlebens vertreten: Compositionen zu Madonnenbildern oder andere religiöse Stoffe wechseln mit antiken Darstellungen, mit Entwürfen zu kunstgewerblichen Gegenständen, und gerade in diesen zeigt sich die ganze Anmuth der Dürer'schen Phantasie. Nicht minder werthvoll sind diese Blätter, wenn man an ihnen den Entwickelungsgang des Meisters von seinen frühesten Versuchen wie jener lieblichen Madonna des vierzehnjährigen Knaben bis zu den mit kühner Sicherheit hingeworfenen Arbeiten seiner reiferen Jahre in's Auge faßt. Endlich gewährt es den größten Reiz, eingehend zu prüfen, mit welcher virtuosen Freiheit er die verschiedensten Techniken beherrscht, sei es die Zeichnung mit der Feder, dem Metallstift, dem Pinsel oder der Kohle, sei es das Aquarell in leichttuschender Colorirung oder sattpastosem Auftrag, wie mannigfach er außerdem verschieden gefärbtes Papier zu benützen und mit weißaufgesetzten Lichtern in Effect zu bringen weiß. Ist doch Dürer oft in diesen Blättern ein größerer Maler als in seinen ausgeführten Gemälden.

Alle diese köstlichen Arbeiten sind nun hier unter Anwendung der verschiedenen modernen reproducirenden Techniken mit einer

Vollkommenheit im Facsimile wiedergegeben, wie bisher noch nichts Aehnliches erreicht, ja auch nur angestrebt wurde. Die Herausgeber haben mit der strengsten Gewissenhaftigkeit das vervielfältigende Verfahren überwacht, und der Text giebt mit fast peinlicher Sorgfalt Auskunft darüber, wo etwa noch kleine Unvollkommenheiten unterlaufen sind. Die Genauigkeit geht soweit, daß bei sämmtlichen Aquarellen, außer dem farbigen Facsimile, ein Lichtdruck beigegeben ist, um etwaige Abweichungen in der Zeichnung controliren zu können. Dürer selbst, der immer das Höchste verlangte, würde sich über diese Leistungen freuen. In dieser Treue wiedergegeben, werden die Handzeichnungen des Meisters zum Gemeingut der ganzen Kunstwelt und eröffnen nicht bloß die Aussicht auf reichen Genuß, sondern auch auf ein vergleichendes Studium, wie es so tief eindringend bis jetzt vor diesen Werken nicht möglich war.

Den Schwerpunkt dieses Bandes bilden die 72 Zeichnungen des Berliner Cabinets, mit welchen die Veröffentlichung beginnt. Wie in allen übrigen Zweigen des künstlerischen Besitzes hat Berlin auch im Gebiete der Handzeichnungen alter Meister im letzten Decennium staunenswerthe Fortschritte gemacht, besonders aber 1877 durch die Erwerbung der Sammlung Posonyi-Hulot einen Schatz an Dürer-Zeichnungen erworben, der dem Berliner Cabinet auch nach dieser Seite fortan eine hervorragende Bedeutung sichert. Mit strenger Ausscheidung dessen, was mit Unrecht den Namen Dürers trägt, hat der Herausgeber 72 Zeichnungen des Meisters hier vereinigt. Ich will sogleich bemerken, daß ich doch gegen einige Blätter ein Bedenken nicht unterdrücken kann. Das ist zunächst das unter Nr. 45 aufgenommene Brustbild eines jungen Mannes, in Kohle gezeichnet, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1515 versehen. Die Behandlung ist trockener und mühsamer, als wir sie sonst irgendwo bei Dürer finden, die Modellirung etwas knöchern, was namentlich bei der Nase auffällt, die Zeichnung der Augen und des Mundes zu ängstlich und nicht mit dem freien Schwunge geführt, der Dürer eignet. Vergleicht man damit sowohl die früheren als gleichzeitigen und späteren Portraits, wie sie die Sammlung u. a. unter Nr. 5, 6, 10, 46, 53, 64, 65, 66 bietet, so wird ein großer Unterschied sofort einleuchten. Sodann

habe ich ein Bedenken wegen der unter Nr. 43 und 44 mitgetheilten Landschaften, Ortenburg, Ramstein und Kaltenthal bei Stuttgart darstellend. Ich bemerke zunächst, daß Dürer niemals die 5 so zeichnet, wie sie sich auf letzterem Blatte findet. Sie bildet hier zwei mit der Spitze zusammenstoßende Haken, die in einem Zuge hingesetzt sind, während Dürer die 5 überall in zwei gesonderten Ansätzen so zeichnet, wie wir sie noch heute machen. Auch ist die Schrift zierlicher und fließender, als wir sie bei ihm kennen. Endlich aber sind auch die Darstellungen von Landschaft und Gebäuden in einer fast weiblich zarten Weise ausgeführt, wie wir ebenfalls von Dürer nicht gewohnt sind. Man hat wohl an Hans Baldung Grün erinnert, allein die Zeichnungen in seinem Skizzenbuche zu Karlsruhe können sich mit diesen nicht messen, so daß also der Urheber noch zu ermitteln bleibt.

Im übrigen sind wir durchweg auf bestem Grund und Boden und schöpfen aus dem hier Gegebenen reiche Fülle von Genuß. Es möge daher gestattet sein, nur Einiges vom Bedeutendsten herauszuheben. Nächst dem in der Albertina befindlichen Selbstportrait, zu welchem Dürer später die Notiz gefügt hat, daß er dies aus einem Spiegel nach sich selbst gezeichnet habe, da er noch ein Kind gewesen, finden wir hier aus dem folgenden Jahre 1485 eine der reizendsten thronenden Madonnen des fünfzehnten Jahrhunderts, ein staunenswerthes Werk des vierzehnjährigen Knaben. Die jungfräuliche Mutter mit dem Kinde, die beiden auf Laute und Harfe musicirenden Engel verrathen in den Köpfen, mehr noch im Gewandwurf den Einfluß Schongauers und Wohlgemuths. Freier bewegt sich schon der junge Künstler in der sorgfältig behandelten Federzeichnung der drei Landsknechte vom Jahre 1489 und noch lebendiger in dem Ritter mit seiner Dame zu Pferd von 1496. Auf diesem wie auf dem ersten Blatte geben leichte Farbentöne der Darstellung erhöhten Reiz. Es folgt dann das merkwürdige Blatt der Drahtziehmühle, ein landschaftliches Aquarell von größter Kraft und malerischer Wirkung, die durch Anwendung von Deckfarben erreicht ist. Hier sieht man mit Erstaunen, wie entwickelt bei Dürer schon das landschaftliche Gefühl ist, so daß man ihn mit Recht als den Begründer der modernen Landschaft

bezeichnen darf. Aehnliche Wirkung bei gleichem pastosen Farbenauftrag, gleicher Unbefangenheit und realistischer Schärfe zeigt ein anderes, unter Nr. 14 aufgenommenes landschaftliches Aquarell. Ich möchte beide Darstellungen in der Entstehungszeit etwas näher zusammenrücken, als es hier geschehen ist. Die technische Wiedergabe dieser Blätter ist meisterhaft, wenn auch in dem duftigen Schmelz der Wirkung sie nothwendig hinter den Originalen zurückbleiben müssen.

Von der Treue und dem Geiste, welche Dürer der Nachbildung der Natur entgegenbringt, zeugen die zahlreichen, meist mit Kohle entworfenen Bildnisse, deren hier eine ganze Reihe vorhanden ist. Sie sind von erstaunlicher Breite und Freiheit der Behandlung und bei Anwendung der einfachsten Mittel doch voll malerischer Wirkung und großartiger Auffassung. In diesen Werken, aus denen ich namentlich die Bildnisse seiner Mutter (1514) und seiner Frau (1521) hervorhebe, steht Dürer auf der Höhe der Meisterschaft. Namentlich wird der noble Kopf der Frau Agnes für die, welche nach Pirkheimers Schmähungen am Charakter der wackeren Frau gezweifelt haben, ein competentes Zeugniß vom Gegentheil enthalten. Gewiß klingt es nicht unfreundlich, wenn Dürer auf dem Blatte selbst berichtet, daß sie einander 27 Jahre zur Ehe gehabt hätten. Eine ganze Reihe prachtvoller Studien, im ganzen sechs, gehören zum Heller'schen Altar, darunter Dürers eigenes Portrait; auch diese dürfen wir zu seinen herrlichsten Blättern zählen. Nicht minder bedeutend ist die gewaltige Studie zum Marcus auf der Doppeltafel der Münchener Pinakothek (Nr. 72), wozu noch unter Nr. 89 der Petrus aus der Sammlung Mitchell in London kommt; wahre Prachtstücke mächtiger Charaktere.

Von den zahlreichen Entwürfen zu Madonnen und anderen Kompositionen sei zunächst auf die geistreiche Federskizze (Nr. 27) der Krönung Mariä hingewiesen, wie sie im Holzschnittwerk und ähnlich auf dem Heller'schem Altar sich findet. Ein originelles Stück mittelalterlicher Symbolik ist sodann Christus in der Kelter (Nr. 28), wo der Erlöser in der Kelter stehend, sich unter dem schweren Querbalken beugend, dargestellt ist, während neben ihm die Madonna ihn mitleidsvoll unterstützt, das Herz von sieben Schwertern durch-

bohrt, unten aber Petrus im päpstlichen Ornat den herausströmenden Wein, d. h. also das Blut Christi, in einem Kelche auffängt. Diesen Entwurf hat Dürers Schüler, Hans von Kulmbach, zu einem Altarbilde verwendet, welches man in der Gumbertuskirche zu Ansbach sieht: eine der gediegensten Arbeiten dieses tüchtigen Künstlers. Dasselbe Verhältniß waltet in dem Entwurfe zu dem Tucher'schen Flügelaltar in St. Sebald zu Nürnberg (Nr. 31) mit der Jahreszahl 1511 bezeichnet. Diese schöne Composition gehört zu den Dürer'schen Werken, in welchen der Einfluß italienischer Kunst sich auf's Glücklichste mit der echt deutschen Geistesart des Meisters verbindet. Die Madonna mit dem auf ihrem Schooße stehenden Kinde und dem auf der Stufe des Thrones sitzenden, Laute spielenden Engel, ist wie eine Inspiration Bellinis, die ähnlich bei der Madonna auf Tafel 16 wiederkehrt. Die beiden anmuthigen weiblichen Heiligen, die zur Seite stehen und das Doppelpaar großartiger männlicher Gestalten auf den Flügeln, erinnern ebenfalls in der freien Anordnung und der edlen Auffassung an den venetianischen Meister, besonders ist die ehrwürdige Gestalt des heiligen Hieronymus direct auf Bellinische Einflüsse zurückzuführen. Nicht minder zeugt die zierliche Renaissance des Thrones von italienischen Studien.

Es ist von Werth, solchen Reminiscenzen bei Dürer nachzugehen, um so mehr, als dieselben wohl zur Läuterung und zur Befreiung seines Stils beigetragen haben, ohne doch jemals ihn in seiner mächtigen Eigenart zu beirren. Auf der prächtigen Federzeichnung (Nr. 24), welche Simson im Kampfe mit den Philistern darstellt, im Hintergrund wie er mit dem Löwen kämpft und das Thor von Gaza forträgt, während in einer offenen Halle Delila ihn seines Haupthaares beraubt, treten Renaissance-Motive in den bocksfüßigen Satyrn, den ausgelassenen Putten und der phantastisch geschmückten Säule mit dem Bilde des Mars auf's deutlichste zu Tage. Aber auch der gewaltige Thurm, der aus der Stadt im Hintergrunde aufragt, ist in seiner Gesammtform und in seiner Gliederung durch langgestreckte, oben in Rundbögen auslaufende Lisenen eine Erinnerung an den Marcusthurm zu Venedig. Andere italienische Eindrücke nimmt man an den architektonischen

Studien auf Blatt 13 wahr. Die untere Halle zeigt nicht bloß in ihren doppelten Arkaden italienische Motive, sondern in dem eigenthümlichen nach oben erweiterten Rauchfang direct venetianische Anklänge, während die aus gothischen und romanischen Elementen gemischte Kirchenfassade mit ihren zahlreichen Säulengalerien und den abgetreppten Giebelecken wiederum nach Oberitalien weist. Ferner zeigt die merkwürdige Skizze mit dem Triumphzug des leidenden Christus (Nr. 36) sowohl in den Formen des Baldachins als in den Costümen der verschiedenartigen, allen Ständen angehörenden Personen, welche ihn tragen, italienische Eindrücke. Noch merkwürdiger vielleicht sind die zehn nebeneinander gestellten männlichen Profilköpfe (Nr. 34), in welchen Dürer nach dem Vorgange Lionardos und ohne Zweifel unter dessen Einfluß, die wunderlichen, vom Normalen bis tief in jede Art des Fratzenhaften sich erstreckenden physiognomischen Studien des großen Italieners in seiner Weise aufgenommen und weitergeführt hat.

Die in diesem Falle stark anklingende speculative und grüblerische Seite des Dürer'schen Genius kommt dann in seinen zahlreichen tief eindringenden wissenschaftlichen Arbeiten in umfassender Weise zur Geltung. Dürer steht hier mit den größten bahnbrechenden Geistern der Renaissance in einer Linie, indem er, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, der „ohne allen Grund und allein aus einem täglichen Brauch gelehrten" Kunstübung, nach welcher „viele geschickte Jungen also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum aufgewachsen", ein tieferes wissenschaftliches Verständniß zu Grunde legen wollte. Daher seine Untersuchungen über die Proportionen und die Perspective, welchen Blätter wie die nackte weibliche Figur (Nr. 37 und 38) und die männliche (Nr. 11), angehören. Auch Nr. 71, welche einen Künstler mit dem Visirapparat eine Laute zeichnend darstellt (Entwurf zu dem bekannten Holzschnitt) gehört in diese Reihe.

Den höchsten Reiz aber, die frischeste Unmittelbarkeit athmen jene Blätter, in welchen Dürer sich mit voller Liebe der Natur hingiebt. Nichts ist ihm da gleichgiltig, allen Erscheinungen des Lebens geht er mit Interesse nach, und namentlich auf seinen Reisen hat er stets sein Skizzenbüchlein bei der Hand, in welchem

er die verschiedensten Eindrücke fixirt. So auf den Blätern aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise, wo er nicht bloß die Menschen sondern auch die Thiere mit wunderbarer Treue wiedergiebt; man vergleiche die Hunde auf Bl. 58 und die prachtvollen Löwen auf Bl. 60. Sogar wie in Irland „hinter Engelland" die Krieger und die Bauern sich tragen, hat er in einem unter Nr. 62 täuschend wiedergegebenen Aquarell dargestellt. Großartig in ihrer Genauigkeit ist die Studie nach jenem dreiundneunzigjährigen Mann in Antwerpen (Nr. 61), den er noch einmal in der noch vollkommeneren Zeichnungen der Albertina dargestellt hat, und dem er für das Sitzen nach den pünktlichen Aufzeichnungen seines Tagebuches drei Stüber gab. Interessant endlich ist die Federzeichnung Nr. 52, welche die Belagerung vom Asperg durch Herzog Ulrich darstellt.

Zu dieser prächtigen Reihenfolge gesellt sich nun eine weitere Zahl von Blättern aus englischen Privatsammlungen, und zwar Nr. 73 bis 89 aus der des Herrn Mitchell, 90 bis 98 bei Herrn John Malcolm, 99 endlich bei Herrn Locker.

Daß diese Kunstfreunde ihren kostbaren Besitz auf längere Zeit behufs der Publication dem Berliner Cabinet anvertrauten, ist eine Liberalität, für welche ihnen der Dank aller Kunstfreunde gebührt. Zu den werthvollsten dieser Blätter gehört zunächst aus der Sammlung Malcolm der Laute spielende Engel von 1497 in dessen herber Großartigkeit man den Einfluß der Apokalypse, welche damals gerade Dürer beschäftigte, erkennt. (Nr. 73.) Sodann unter Nr. 75 die ausdrucksvolle Skizze zu dem Portraitkopf Landauers aus dem berühmten von ihm gestifteten Bilde der Dreieinigkeit. Zwei köstliche Entwürfe zu Madonnen finden sich auf Bl. 76 und 77, eines der reizendsten Frauenköpfchen auf Bl. 81, während Nr. 78 ein besonders liebliches Aquarell der heiligen Anna selbdritt enthält. Eine der grandiosesten Compositionen ist die Grablegung auf Bl. 86, während das Portrait von Lord Morley (Nr. 87) den Beweis liefert, daß Dürer mit Holbein'scher Feinheit auch solche vornehme Erscheinung wieder zu geben wußte. Von der Studie zum Kopf des Petrus war schon oben die Rede.

Aus der Sammlung Malcolm nenne ich zunächst das frühere Aquarell vom Castell zu Trient (Nr. 90), die grandiose Kohlen-

zeichnung, welche den Tod auf einer abgeschundenen Mähre reitend darstellt (Bl. 91), sodann auf Bl. 92 zwei wundervolle Studien nach einem nackten weiblichen Modell, welche Fr. Lippmann jedoch eher dem Hans Baldung zuschreiben möchte. Die Formen sind allerdings üppiger und fleischiger, die Umrisse geschmeidiger und schwellender als wir sie bei Dürer anzutreffen gewohnt sind. Sollte ihm indeß wirklich einmal ein schönes Modell begegnet sein, so wäre er wohl der Mann dazu gewesen es so vollkommen wiederzugeben.

Auf Bl. 93 finden wir das Aquarell einer Türkengruppe, welche, wie Dr. Janitsch nachgewiesen hat, einem der großen Bilder Gentile Bellinis, jetzt in der Akademie zu Venedig, damals in der Scuola di S. Giovanni Evangelista, entlehnt ist. Wieder ein Beweis, mit welchem Interesse Dürer solchen fremdartigen Erscheinungen nachging. Das folgende Blatt enthält den Entwurf zu dem bekannten Kupferstich, welcher die von Engeln gekrönte Madonna darstellt, Bl. 96 sodann einen der schönsten Frauenköpfe, die Dürer je gezeichnet hat. Aus der späteren Zeit des Meisters stammt die doppelte in Aquarell meisterlich ausgeführte Studie nach einem Rindsmaul, mit jener treuen, realistischen Sorgfalt durchgeführt, welche der große Künstler allen Erscheinungen des Lebens entgegenbrachte. Das letzte Bl. Nr. 99 endlich aus der Sammlung Locker giebt als schönen Abschluß einen Jünglingskopf von 1503, mit größter Feinheit in Metallstift ausgeführt.

Es bleibt nur noch übrig, auch des Textes zu gedenken, den der Herausgeber in streng wissenschaftlicher Weise so gearbeitet hat, daß alles zur Erklärung Nothwendige präcis und klar gegeben ist, wozu auch die Verweisungen auf Thausing und Ephrussi gehören. Eine umfassende kunstgeschichtliche Bearbeitung des ganzen Stoffes behält Lippmann sich für den Zeitpunkt vor, wo das begonnene Werk zu einem gewissen Abschluß gelangt sein wird. Mit hoher Befriedigung wird jeder Kunstfreund die Nachricht vernehmen, daß das Material zu einem zweiten Bande von ähnlichem Umfange vorliegt.*) So dürfen wir denn, wenn die

*) Inzwischen erschienen.

Gunst der Verhältnisse und die Geneigtheit der Vorstände und Besitzer der öffentlichen und Privatsammlungen dem Unternehmen treu bleibt, einem Werke von monumentaler Bedeutung entgegensehen. Nachdem der Herausgeber und die Verlagsbuchhandlung, sowie die technischen Institute Berlins in diesem ersten Bande den glänzenden Beweis geliefert haben, daß sie alles daran setzen, um die denkbar höchste Vollendung zu erreichen, wird gewiß von allen Seiten sich ein Wetteifer entfalten, zu dieser einzig schönen Publication mitzuwirken. Zum Schluß sei nur noch darauf hingewiesen, daß die Ausstattung an vornehmer Gediegenheit ihresgleichen sucht.

Hans Baldung Grüns Skizzenbuch.

Es war längst in den Kreisen der Kunsthistoriker ein dringender Wunsch, das berühmte Hans Baldung'sche Skizzenbuch, welches zu den kostbarsten Schätzen der großherzoglichen Kupferstichsammlung in Karlsruhe gehört, publicirt zu sehen, denn ohne Zweifel ist dieses seltene Büchlein überaus werthvoll für das Studium dieses Meisters, den wir zu den vorzüglichsten deutschen Künstlern des 16. Jahrhunderts zählen. In der seit kurzem vorliegenden Veröffentlichung von Professor Marc Rosenberg*) hat jener Wunsch seine vollkommene Erfüllung gefunden. Nicht bloß liegen in den 44 Tafeln, welche Bäckmann in Karlsruhe in vortrefflichem Lichtdruck ausgeführt hat, sehr gelungene Facsimile-Nachbildungen der Originale vor, sondern es zeigt sich in dem Texte des Karlsruher Kunstgelehrten, dem wir schon manche werthvolle Gabe verdanken, eine ebenso gewissenhafte wie geschmackvolle Behandlung des Gegenstandes, die kaum noch einem Wunsche Raum läßt. Der Herausgeber hat alles Wesentliche und Wichtige des

---

*) Hans Baldung Grün. Skizzenbuch im großherzoglichen Kupferstich-Cabinet Karlsruhe. Mit allerhöchster Genehmigung herausgegeben von Dr. Marc Rosenberg, a. o. Professor an der technischen Hochschule. Mit 44 Tafeln. Fol. Frankfurt a. M. H. Keller. 1889.

Skizzenbuches in seine Publication aufgenommen und nur Gleichgültiges ausgelassen, so daß für die kunstgeschichtliche Betrachtung sich ein reicher Ertrag herausstellt.

Der Verfasser beginnt mit einer genauen Beschreibung des kleinen Buches, wobei er zu dem jedem sorgfältigen Betrachter desselben nicht unerwarteten Ergebniß gelangt, daß von einem eigentlichen Skizzenbuche, wie wir das Wort zu gebrauchen gewohnt sind, nicht die Rede sein kann. Schon der Umstand, daß die Blätter theils aus Papier, theils aus Pergament bestehen, spricht dagegen; mehr noch die Thatsache, daß die eingetragenen Jahreszahlen von 1501 (oder 1507) bis 1545 reichen. Selbst der alte, offenbar aus dem 16. Jahrhundert stammende braune Ledereinband mit Blindpressung, mit einer Klappe und Messingösen zum Verschließen, sowie mit dem ebenfalls aus jener Zeit stammenden Silberstift, was alles dem kleinen Buche ein so authentisches, anheimelndes Gepräge verleiht, vermag die von dem Verfasser genau begründete Ansicht von der Entstehung dieses merkwürdigen kunstgeschichtlichen Denkmals nicht umzustoßen. Der künstlerische Nachlaß Hans Baldungs, wozu auch die jetzt in der Kunstakademie zu Wien befindliche Dürer-Locke gehörte, wurde nach dem Tode des Meisters 1549 durch den Straßburger Maler Nikolaus Kremer erworben und ging nach dessen Tode auf seinen Schwager, den Chronisten Bühler, über. Auf dem Vorsatzblatte des kleinen Buches lesen wir von der Hand des neuen Besitzers dessen Namen und die Jahreszahl 1582 mit dem Vermerk, daß er dem Buchbinder drei Schillinge für das Einbinden gegeben habe. Seit Bühlers Tode, 1595, verstummen alle Nachrichten über das Skizzenbuch, und erst 1828 in Schreibers Denkmälern am Oberrhein findet sich die Meldung, daß dasselbe sich „auf der großherzoglichen Galerie zu Karlsruhe" befinde. Wenn der Herausgeber die Vermuthung ausspricht, daß dasselbe vielleicht in der Zwischenzeit sich in dem markgräflichen Hofe zu Basel befunden haben möge, so gewinnt diese Ansicht dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß die Flügel zu einem in der Karlsruher Galerie unter Nr. 145 befindlichen, dem Herry Bles zugeschriebenen Bilde der Anbetung der Könige sich im Museum zu Basel befinden, wo sie im Jahre

1808 auf einer Versteigerung aus dem dortigen markgräflichen Palais erworben wurden.

Schreiten wir nun zur Betrachtung des Inhalts, so ist zunächst hervorzuheben, daß von Entwürfen zu nachweislichen Werken des Meisters kaum irgend etwas darin enthalten ist. Auch der auf Tafel 44 mitgetheilte flüchtige Entwurf, der uns eher auf ein Altarbild als auf ein Glasgemälde zu deuten scheint, läßt sich nicht auf ein bestimmtes Werk beziehen. Wenn der Künstler in einer Beischrift die Nebenfelder mit „blau und grau welsch Ding" auszufüllen beabsichtigt, so dürften damit doch wohl Ornamente und nicht Scenen aus dem Alterthume zu verstehen sein. Schade, daß wir das ausgezeichnete Wappen nicht zu erklären vermögen. Außerdem ist nur ein Kopf auf Tafel 17 als Vorlage für ein Gemälde des Meisters, die Steinigung des Stephanus in der Berliner Galerie, nachzuweisen.

Der Verfasser gliedert nun seinen reichen Stoff den Gegenständen entsprechend in folgender Weise: Figürliches. Topographisches. Zoologisches. Botanisches. Rüstung. Diverses. Am reichsten an Inhalt und Interesse ist die erste Abtheilung, unter der sich zunächst wieder die Portraits hervorheben. Sie beginnen mit einer überaus feinen und charaktervollen Profilzeichnung des Kaisers Maximilian. Wir stimmen mit dem Verfasser darin überein, daß dieser vom individuellsten Leben erfüllte Kopf nach der Natur gezeichnet sein muß, daß aber die beigeschriebene Jahreszahl 1501 in 1507 zu verändern sei. Es folgt das Portrait Karls V. vom Jahre 1536 in überaus weicher, malerischer Behandlung, in welchem wir übrigens mit dem Verfasser kein nach dem Leben, sondern etwa ein nach einer Medaille entworfenes Bild sehen. Dagegen ist wieder das Brustbild Markgraf Christophs von Baden, bezeichnet 1512, von schärffter Lebenswahrheit; trotz der späteren Beischrift, welche hier den Markgrafen Bernhard erkennen will, ist die Deutung des Verfassers auf Christoph ohne Zweifel die richtige, und es scheint in der That die Vorlage für das Portrait der Münchener Pinakothek vom Jahre 1515 zu sein. Es folgen nun mehrere Kinderportraits, die nicht näher

festzustellen sind, aber sich sämmtlich durch liebenswürdig naiven Reiz der Auffassung auszeichnen.

Mehrere männliche Portraits schließen sich an, darunter ein besonders charaktervolles auf Tafel 10, mit dem festgeschlossenen Ernst und dem durchdringend scharfen Blick der Augen, der uns so oft auf Bildern jener Zeit begegnet, und dabei bewunderns-würdig einfach mit wenig Mitteln hingestellt. Die zum Gebet gefalteten Hände auf dem folgenden Blatt, voll individuellen Charakters, sind weicher und fleißiger behandelt. Ein jüngerer Mann auf Tafel 9, mit 1516 bezeichnet, gehört ebenfalls zu den tüchtigsten dieser Arbeiten. Die folgenden Tafeln bringen uns Bildnisse des Ammeisters Nicolaus Kniebs, der das Amt eines Ammeisters viermal bekleidete und auch sonst eine wichtige Stellung in seiner Vaterstadt einnahm. Da die leicht aber charakteristisch hingeworfene Zeichnung das Datum 1545 trägt, so rührt sie aus dem Todesjahr des Meisters her und ist wohl eine seiner letzten Arbeiten. Das folgende, mit großer Meisterschaft gezeichnete Blatt vom Jahre 1543 stellt den Straßburger Prediger Kaspar Hedion dar, und ist als Vorlage für den Holzschnitt in dessen „Auserlesener Chronik", welche in demselben Jahre zu Straßburg erschien, gezeichnet. Auch die auf Tafel 12 mitgetheilte Handstudie gehört zu einem Holzschnittportrait des Theologen und Astrologen Johannes de Indagine, während die leicht hingeworfene Handstudie auf dem folgenden Blatt auf das Portrait von Kniebs bezogen wird.

Höchst interessant sind die vier Zeichnungen eines Wundermädchens, welches, wie die Aufschrift sagt, in zehn Jahren nichts gegessen hat. Die Züge des noch ganz jugendlichen Kopfes haben etwas rührend Harmloses, so daß man eher auf eine Kataleptische, als auf eine Betrügerin schließen möchte, wie jenes Augsburger „Lomenitli" war, welches im Skizzenbuch des alten Holbein eine Rolle spielt. Welchen Gegensatz dazu bildet auf der folgenden Tafel die köstliche Madonna von 1523, das einzige Idealbild dieses Buches, und dabei von solcher süßen Holdseligkeit, daß der Verfasser mit Recht bemerkt, die Zeichnung gehöre zu den lieblichsten Schöpfungen, nicht nur Baldungs, sondern der damaligen deutschen

Kunst überhaupt. In der That spricht sich darin ein hoher, in unsrer damaligen Kunst seltener Schönheitssinn aus. Es ist außerdem einer der Fälle, wo man der Photographie gleichsam die Wiedergeburt einer im Original fast völlig verschwundenen Zeichnung verdankt. Auch jetzt noch ist sie nur wie hingehaucht, von Duft gleichsam umwoben.

Sodann finden wir einige Blätter von physiognomischen Studien, wo Baldung nach dem Vorgange Lionardos und Dürers, wenn auch nicht mit demselben Tiefsinn, sondern mehr spielend eine Reihe von männlichen und weiblichen Profilen in allerlei feinen Variationen der Form nebeneinandergestellt hat. Daran schließen sich Actzeichnungen, Arme und Hände, Füße und Beine, einmal auch eine nackte männliche und eine weibliche Figur. Insbesondere die nackten Männerbeine auf Tafel 26 vom Jahre 1511 sind ein meisterhaftes Actstudium, namentlich wegen ihrer außerordentlich gesuchten, wenn auch nicht unmöglichen Stellung sehr bezeichnend für den Geist der damaligen Kunst. Freier, also auch etwas später, sind die meisterhaft gezeichneten Arme, Hände und Füße auf Tafel 23 bis 25. Die nackte weibliche Figur auf Tafel 27 ist nur leicht skizzirt, aber voll feinen Naturgefühls. Ueber die liegende männliche Figur auf Tafel 28 ist kaum zu urtheilen, so undeutlich erscheint sie. Der Verfasser wirft nicht mit Unrecht die Frage auf, ob hier überhaupt die Hand Baldungs zu erkennen sei. Wir möchten es verneinen.

Von großem Interesse ist eine Reihe von Blättern, auf welchen der Verfasser, unterstützt von sorgfältigen Localstudien, Ansichten von Straßburg nachgewiesen hat, welche sichtlich als Studien für einen Prospect der Stadt verwerthet werden sollten. Besonders anziehend ist das Blatt mit der jetzt zerstörten Klarakirche, dasjenige mit dem Werkhof, namentlich aber das mit Jung St. Peter, welches zugleich die jetzt nicht mehr vorhandene Dominicanerkirche aufweist. Aus der Subtilität der Zeichnung darf man auf die frühere Zeit des Meisters schließen. Noch merkwürdiger ist aber eine Anzahl von Blättern mit fremdartiger orientalischer Scenerie, aus welchen sich ein Prospect der Stadt Rhodus zusammenfügt. Hier aber sind nicht etwa Aufnahmen

nach der Natur, sondern nach Vorlagen zu vermuthen, welche, wie der Verfasser annimmt, dem Künstler wahrscheinlich in Straßburg im Johanniterhaus zum Grünen Wörth zur Verfügung standen. Zu welchem Zweck Baldung sie gezeichnet hat, ob etwa zur Illustrirung einer Pilgerreise, muß einstweilen dahingestellt bleiben.

Auf heimischen Boden und offenbar in die Frühzeit des Künstlers versetzen uns mehrere Blätter mit deutschen Burgen, von welchen beischriftlich eine als Weinsberg, eine andere als Horneck angegeben wird. Sie haben in ihrer feinen zierlichen Zeichnung und selbst in der Schrift viel Verwandtschaft mit den von Ephrussi aus dem Berliner Kupferstichcabinet veröffentlichten und mit Unrecht Dürer zugeschriebenen Zeichnungen. Für Weinsberg ermittelt der Verfasser aus äußeren Umständen das Datum 1505, welches mir mit dem Charakter der Zeichnung übereinzustimmen scheint.

Endlich ist auch das Thierleben in unserm Buche vertreten; man findet Pferd, Ziege, Löwin, Papagei, Dromedar, Affe und Rinderkopf. Ebenso sind zahlreiche botanische Studien vorhanden, von denen der Verfasser eine kleine Auslese veröffentlicht. Außerdem finden sich Musikinstrumente und Geometrisches (Ikosaeder). Schwerer wiegen ein paar Zeichnungen von Rüstungen, unter denen besonders die auf Tafel 42, vom Jahre 1515, einen geharnischten Ritter zu Pferde darstellend, vortrefflich ist. Man sieht aus alledem, daß Hans Baldung ganz im Sinne jener großen Renaissancezeit sich für Alles interessirt, den Erscheinungen des Menschenlebens und der Natur mit lebendigem Interesse nachgeht und sie mit wunderbarer Frische festzuhalten weiß. Da das Buch außerdem Arbeiten seiner verschiedensten Lebensepochen enthält, so werden uns Belege für die Entwickelung seines künstlerischen Stils dargeboten. Man erkennt deutlich, wie er von einer sorgfältig feinen streng zeichnerischen Behandlung allmählich zu einer freieren, mehr malerischen fortschreitet, und zuletzt fast mehr mit Tönen als mit Strichen arbeitet.

Die Herausgabe dieses werthvollen Denkmals wird überall

mit hoher Befriedigung aufgenommen werden. Der Verfasser zeigt in seinem erklärenden Text nicht bloß Sorgfalt und hingebenden Fleiß, sondern auch eine besonnene Kritik, methodische Untersuchung und volles Vertrautsein mit den neuesten Standpunkten kunsthistorischer Forschung. Einzelne Fragen, die er ungelöst lassen mußte, werden vielleicht eben durch diese Veröffentlichung ihre Erledigung finden.

Tilmann Riemenschneider.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dringt in die gesammte deutsche Kunst der durch die Brüder van Eyck begründete Stil, der mit seinem energischen Realismus die conventionell gewordene Idealität des Mittelalters völlig verdrängt. Wer unsere alte Kunst genauer kennt, weiß, daß an dieser großen Bewegung die Plastik in erster Linie theilnimmt, ja daß sie bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts in der Wirksamkeit und dem Erfolge die Malerei entschieden überflügelt. Dieses auf den ersten Blick auffallende Verhältniß findet jedoch größtentheils dadurch seine Erklärung, daß das deutsche Volk damals der Bildnerei ungleich mehr Interesse zuwandte als der Malerei. Namentlich war es die Holzschnitzarbeit, welche, im höchsten Grade beliebt, an den Altären die Hauptstellen für sich in Anspruch nahm. Nicht blos die Figuren in den Schreinen und den Staffeln, sondern häufig auch die Reliefs an den Innenseiten der Flügel wurden der Plastik überlassen und meistens mit Gold und Farben so glänzend ausgestattet, daß auch nach dieser Seite die Malerei kaum mit der Schwesterkunst zu wetteifern vermochte. Durch die Fülle der Aufgaben und die allgemeine Gunst, welche sich ihr zuwandte, stieg daher die Plastik bald so hoch, daß eine Reihe bedeutender Meister, wie Adam Krafft, Veit Stoß, Peter Vischer, Jörg Syrlin, hervortreten. Zu diesen gehört nun auch Tilmann Riemenschneider

von Würzburg, der an künstlerischer Bedeutung keinem der Genannten nachsteht. Fehlt ihm die energische Dramatik eines Adam Krafft, die fließende Leichtigkeit der Composition eines Veit Stoß, so hat er dafür eine Feinheit der Empfindung, eine zarte, oft von leiser Wehmuth angehauchte Anmuth, die seiner Kunst einen ganz eigenen vornehmen Charakter verleiht. Ohne Frage gehört er zu den edelsten Künstlern der Zeit, und wenn er auch in dem stark geknitterten Faltenwurf der damals allgemeinen Sitte huldigt, so ist trotzdem der Stil seiner Gewandung ein ungemein großartiger, das Verständniß der körperlichen Form hoch entwickelt und besonders die Zeichnung der fein bewegten Hände ganz meisterlich.

C. Becker war es, welcher in seiner Schrift 1849 Riemenschneider in die Kunstgeschichte eingeführt hat, indem er ihm eine Reihe von Werken vindicirte, welche auch jetzt noch als der Grundstock der Arbeiten des Meisters angesehen werden. In jüngster Zeit aber ist von verschiedenen Seiten die Forschung nach seinen Werken neu in Angriff genommen und weiter geführt worden, indem einerseits Urkundliches über ihn ermittelt, andererseits seine Thätigkeit in umfassendster Weise weiter verfolgt wurde. Zunächst ist hier Anton Weber zu nennen mit seiner kürzlich in zweiter Auflage erschienenen Schrift: „Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider“ (Würzburg und Wien, 1888) mit 20 in den Text gedruckten Holzschnitten. Manches neue urkundliche Material aus Würzburg, Münnerstadt und Rothenburg bringt dankenswerthe Mittheilungen über dortige Arbeiten des Meisters, die namentlich für seine Rothenburger Thätigkeit wichtig sind. In dem Verzeichniß der Werke des Meisters vermögen wir dem Verfasser nicht überall zu folgen, wie wir denn namentlich bei dem herrlichen großen Schnitzaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn bis jetzt wenigstens die Hand Riemenschneiders nicht zu entdecken vermochten. Das Verzeichniß der Werke wird also wohl einer abermaligen Revision bedürfen.

Fast gleichzeitig (Berlin, 1888) tritt ein als eifriger Sammler bekannter Kunstfreund, Hr. Karl Streit, zu Kissingen mit einem großartigen Monumentalwerk unter dem Titel „Tylmann Riemenschneider, Leben und Kunstwerke des fränkischen Bildschnitzers,“

hervor, welches auf 93, eigentlich 95 Foliotafeln sämmtliche von ihm dem Meister zugeschriebene Werke in meist trefflichen photographischen Aufnahmen vorführt. Mit hingebendem Fleiße und seltener Opferwilligkeit ist hier ein schönes Prachtwerk entstanden, welches für die Beurtheilung des Meisters eine überaus werthvolle Grundlage bietet.

Die Beurtheilung der Schöpfungen unserer alten Meister hat in erster Linie auf die eigenthümlichen Verhältnisse jener Zeit Rücksicht zu nehmen. Bei dem überwiegend handwerklichen Betriebe der damaligen Kunst und bei den sehr verschieden abgestuften Preisen, welche man zu zahlen pflegte, kann es nicht Wunder nehmen, wenn die Arbeiten, welche derselbe Meister lieferte, oft von großer Werthverschiedenheit sind. Ein mehr oder minder geschickter Geselle mußte den Werken ein recht verschiedenes Gepräge geben. Manchmal mochten unter den Gesellen auch solche sein, die aus einer anderen Werkstatt oder Schule gewisse Eigenthümlichkeiten mitbrachten, die sich dann oft wie ein fremder Blutstropfen in die Gebilde der neuen Werkstatt mischten. So mag es auch bei Riemenschneider gekommen sein, wenn wir in sicher beglaubigten Werken, wie den 14 Nothhelfern im Spital zu Würzburg, auf gewisse fremdartige Elemente treffen. Will man nun in diesem weitesten Umfange das Werk eines Meisters wie Riemenschneider ausdehnen, so läßt sich dagegen nicht viel einwenden. Anders verhält es sich, wenn man aus den besten beglaubigten Arbeiten die künstlerische Eigenart des Meisters klar festzustellen und zu umschreiben sucht. In diesem Falle wird man manches aus seinem Lebenswerk ausscheiden müssen, was in der großen Publication von Streit Aufnahme gefunden hat. Dahin rechne ich zum Beispiel die auf Tafel 6 mitgetheilte Madonna aus dem Museum zu Berlin, deren Hände viel zu steif und roh für Riemenschneider sind, dessen Hände in ihrer schlanken Feinheit und Beweglichkeit so sehr bezeichnend für den Meister erscheinen. Dahin die ebendort befindlichen Figuren der Heiligen Kilian und Elisabeth (Tafel 6 a), die zwar ausdrucksvolle Köpfe aber plumpe Hände zeigen. Dahin ferner in derselben Sammlung die zwei Bischofsgestalten (Tafel 7 a), in der ich nur geringe Gesellen-

arbeit zu erkennen vermag, wie denn auch namentlich die Körperverhältnisse ungewöhnlich schlecht sind. Auch der heilige Kilian zu Bibra (Tafel 9), mit der gar zu kurzen untersetzten Gestalt, der Christus zu Biebelried (Tafel 11), mit den gar zu groben Händen, während der Kopf echt Riemenschneiderisch ist, der Stephanus und Laurentius in der Sammlung Gontard zu Frankfurt, mit den völlig mißlungenen Körperverhältnissen, der Ecce homo in der Sammlung Streit zu Kissingen (während ebendort die Magdalena eine der edelsten Gestalten des Meisters ist), ferner die Madonna zu Coburg, die beiden Johannes im South-Kensington-Museum, St. Kilian und Elisabeth in der Kirche zu Münnerstadt, die Madonna am Rathhause zu Ochsenfurt und noch einiges Andere kann man nur als Gesellenarbeit passiren lassen. Trotz dieser einzelnen Bedenken bleibt immer noch eine große Reihe von echten und schönen Werken, und es ist ein verdienstliches Unternehmen, alle diese Arbeiten gesammelt und in guten Abbildungen uns vorgeführt zu haben.

An der Spitze steht das herrliche Denkmal Kaiser Heinrichs II., im Dom zu Bamberg mit den großartigen Grabstatuen des Kaisers und seiner Gemahlin, ein Verein von Würde und Anmuth, wie er selten in unserer alten Kunst gefunden wird; dazu an den Seiten die Reliefs aus ihrem Leben, durch schlichte Naivetät anziehend. Darauf folgt die trotz aller Zerstörungen und Beraubungen immer noch große Anzahl von Denkmälern in Würzburg. Wir heben hier die ebenso feierliche als liebliche Madonna der Neumünsterkirche, den heiligen Kilian mit seinen Diakonen ebendort, die vom feinsten poetischen Reiz umflossenen Gestalten der heiligen Dorothea und Margaretha in der Marienkapelle, die treffliche Christusstatue im Dom und ebendort den in der Bewegung etwas übertriebenen Petrus, ursprünglich an der Marienkapelle, hervor. Unter den Grabstatuen zeigt das Denkmal des Ritters von Schaumberg einen Anflug von der subjectiven Gemüthswärme des Meisters, der in solchen Aufgaben als elegischer Lyriker auftritt, während die Statue des Abtes Trithemius, und mehr noch die imposanten Standbilder der Fürstbischöfe Lorenz von Bibra und Rudolf von Scheerenberg sich dem Mächtigsten an die Seite stellen, was das quattro-

cento Italiens hervorgebracht hat. Voll individuellen Lebens und scharfer Charakteristik, wenn gleich durch etwas kurze Körperverhältnisse auffallend, ist das Relief der vierzehn Nothhelfer in der Spitalkirche, von welchem eine etwas gröbere Wiederholung im Germanischen Museum vorkommt. Ein schöne Bereicherung des Werkes Riemenschneiders ist das Relief der Kreuzauffindung in der Sammlung Bauer daselbst. Auch die Madonna in der Wagner'schen Sammlung darf als ein würdiges Werk des Meisters bezeichnet werden, ebenso der großartige Gekreuzigte in der Bürgerspitalkirche, der heilige Nicolaus in der Sammlung des historischen Vereins, und die Heiligen Barbara und Andreas in der Kapelle des Ehehaltenhauses. Von den schlichten, aber ergreifenden Darstellungen der Pietà ist die in der Wagner'schen Sammlung, sowie die zu Heidingsfeld, und die spätere, reicher componirte zu Maidbronn bezeichnend für den mehr elegisch weichen als dramatischen Charakter seiner Kunst.

Eine werthvolle Bereicherung hat ferner das Werk des Meisters durch die Arbeiten von Münnerstadt gewonnen, für welche die Contracte sich noch erhalten haben. Es war ein Magdalenen-Altar, von dem indeß nur noch zwei Reliefs mit Scenen aus dem Leben der Heiligen zur Stelle sind, die sich durch besondere Anmuth auszeichnen. Zwei andere dieser Tafeln, sowie die überaus fein behandelte Statue der Heiligen sieht man jetzt im Schloß Mainberg. Ebendort noch eine heilige Anna selbdritt und eine treffliche Halbfigur des heiligen Burkard. Unter den in München befindlichen Arbeiten sind die Heiligen Barbara, Sebastian und Veronika des Nationalmuseums von ganz besonderer Feinheit, während die charaktervollen Figuren der zwölf Apostel eine etwas derbere Behandlung verrathen. Auch die Statuen von Maria und Johannes bei Hrn. Dr. v. Hefner-Alteneck dürfen als werthvolle Arbeiten des Meisters gelten. Aehnliches ist von der fein bewegten heiligen Elisabeth im Germanischen Museum zu sagen.

Einige vorzügliche Arbeiten besitzt die Sammlung Streit zu Kissingen. Hier sind zunächst vier treffliche Flachreliefs aus der Geschichte Johannes des Täufers hervorzuheben, bei welchen die Scene, wie Salome das Haupt des Heiligen überbringt, mit einer

gewissen Freiheit dem Dürer'schen Holzschnitt von 1511 nachgebildet ist. Sehr lehrreich ist es, diese Uebersetzung aus dem Dürer'schen in den Riemenschneider'schen Stil zu beobachten. Diese Arbeiten, aus einer Kapelle zu Gerolzhofen stammend, zeigen besonders nahe Stilverwandtschaft mit den Reliefs von Münnerstadt. In derselben Sammlung haben wir noch einen fein empfundenen Täufer Johannes, eine großartige und edel bewegte Madonna, einen sitzenden Apostel, der mit denen des Münchener Nationalmuseums große Verwandtschaft hat, hier aber irrthümlich als Prophet Jeremias bezeichnet wird, dann noch eine etwas derbere Madonna, namentlich aber die ganz vorzüglichen Statuen eines heiligen Jacobus, einer Barbara und Magdalena hervorzuheben, von denen die letztere ohne Frage zu den edelsten Schöpfungen des Meisters gehört. Nennen wir noch die ausdrucksvolle Madonna im Städel'schen Institut zu Frankfurt, die Grabdenkmäler zu Rimpar, Bibra und Grünsfeld, so haben wir wohl das Wichtigste aus dieser schönen Publication hervorgehoben.

Einer der wichtigsten Punkte für die Beurtheilung des Meisters ist die Frage, ob man ihm eine Reihe hochbedeutender Werke, als deren wichtigste der Marienaltar zu Creglingen, der Altar zu Detwang und der heilige Blutaltar in der Jacobskirche zu Rothenburg zu bezeichnen sind, zuschreiben darf. Weber bejaht die Frage und fügt noch den Marienaltar zu Rothenburg hinzu. Auch Streit hat die erstgenannten Werke in seine Uebersicht aufgommen und spricht sie dem Meister zu, Bode aber in seiner Geschichte der deutschen Plastik tritt dagegen auf und hält sie für Arbeiten eines besonderen Meisters, dessen große auch ihm nicht entgehende Verwandtschaft mit Riemenschneider ihn dazu bestimmt, denselben als Lehrer des Würzburger Meisters anzusehen. Das Urtheil eines so feinen und scharfblickenden Kenners fällt ohne Frage schwer in's Gewicht; doch hat vielleicht dieser ausgezeichnete Forscher sich dabei von unrichtigen historischen Voraussetzungen bestimmen lassen. Er nimmt nämlich an, Riemenschneider sei bei der Entstehung jener Werke noch zu jung gewesen, als daß man ihm dieselben zutrauen könnte. Der Altar in Creglingen trägt nun aber die Jahreszahl 1487, und wenn Riemenschneider, wie

man annehmen darf, etwa 1460 geboren wurde, so hindert nichts, ihm dieses bedeutende Werk zuzuschreiben. Der heilige Blutaltar, für welchen Bode das Datum 1474 angiebt, ist nach den archivalischen Mittheilungen Webers erst seit 1500 ausgeführt und durch urkundliche Rechnungsbelege gesichert, ja sogar der Madonnenaltar dort wird dem Meister 1495 verdungen. Was aber das Stilistische betrifft, so schildert Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik den Creglinger Meister in so feiner, bezeichnender Art, daß man genau dieselben Ausdrücke auf Riemenschneider anwenden kann. Er sagt unter Anderem, indem er die Apostel charakterisirt: „Die meisten zeigen die verwandten, etwas langgezogenen Gesichter von einer nicht unschönen, fast idealen Bildung: vorspringende Backenknochen, etwas eingefallene Wangen, starkes Kinn, regelmäßige kräftige Nase, mandelförmige, zuweilen etwas schief stehende Augen, volles gelocktes oder welliges Haar. Die Gewandung ist wieder sehr charakteristisch für den Meister: ein weites Aermelgewand von nicht sehr starkem Stoff ist in der Regel von einem langen ärmellosen Mantel bedeckt, der in der mannigfachsten Weise angeordnet ist. Dadurch sind die kräftigen Langfalten bei jeder starken Bewegung einzelner Körpertheile durch zahlreiche kleine knittrige Querfalten unterbrochen. Denselben Fleiß, dasselbe feine Studium, welches sich in der Gewandung verräth, beobachten wir durchweg in den Köpfen, in Händen und Füßen: in dem mit außerordentlicher Liebe und Geschmack ausgearbeiteten Haar, in dem scharfen Schnitt der Lippen und Augen, bei denen namentlich die Wiedergabe der Falten unter den Augen charakteristisch ist, die weiche Behandlung des Fleisches, worin dem Künstler wohl kein anderer Bildschnitzer gleichkommt, die mageren Hände mit den geschwollenen Adern und den schlanken Fingern, deren Spiel der Künstler zur Verstärkung des Ausdruckes trefflich zu benutzen versteht. Eine ganz besondere Anziehungskraft übt der Künstler durch den eigenthümlich edlen, ernsten Ausdruck seiner Köpfe, in welchen sich Leid und Freud' in besonders tiefer, ergreifender Weise ausspricht, und durch die beinahe feierliche Ruhe in den Bewegungen, mit denen die reiche unruhige Gewandung in wirkungsvoller Weise contrastirt."

Man kann Riemenschneider nicht treffender charakterisiren. Es sei noch besonders hervorgehoben, daß der eigenthümliche Schwung der Lippen mit den herabgezogenen Mundwinkeln eine ganz besondere Eigenthümlichkeit des Meisters ist, ferner daß der Christuskopf im Abendmahl zu Creglingen mit den breiten Backenknochen und dem prächtigen, lang herabfließenden Haar überall bei ihm wiederkehrt, endlich daß bei der Scene des zwölfjährigen Jesus im Tempel derselbe junge Mann mit lockigem Haar und Barett vorkommt, der uns in weiter vorgeschrittenem Alter auf seiner Pietà zu Maidbronn wieder begegnet, und den man mit hoher Wahrscheinlichkeit als ein Selbstportrait des Meisters betrachtet. Wir glauben daher, daß die Altäre zu Creglingen, Rothenburg und Detwang und die damit zusammengehörigen Werke als Jugendarbeiten des großen Würzburger Meisters zu bezeichnen sind.

Bekanntlich gehörte Riemenschneider zu jenen Künstlern, welche, auf der Grenzscheide zweier Zeiten stehend, den Uebergang aus der Formenwelt des Mittelalters in den Stil der Renaissance zu finden wußten. Freilich hat er denselben nicht so unmittelbar aus den Quellen geschöpft, wie die beiden Peter Vischer und die beiden Hans Holbein; seine Renaissanceformen sind ziemlich unklar und spielend. Aber auch in anderer Hinsicht war Meister Dill ein Mann der neuen Zeit, jedoch zu seinem eigenen Verderben. In der verantwortungsvollen Stellung eines Bürgermeisters der Stadt trafen ihn die durch Carlstadt und Münzer erregten Unruhen, und es scheint, daß die menschliche Theilnahme an dem unmenschlichen Loos des damaligen Bauern ihn in den Aufstand selbst verstrickt hatte. Als die bischöfliche Gewalt sich der Stadt wieder bemächtigte, mußte unser Meister froh sein, mit bloßem Gefängniß davonzukommen. Aber seine Kraft und wohl auch sein Vermögensstand war durch die Katastrophe gebrochen. Seine letzten Lebensjahre bis zu seinem Tode im Jahre 1531 verrinnen im Dunklen, und selbst von künstlerischen Schöpfungen ist nicht mehr die Rede.

Die kunstgeschichtliche Forschung, wenn sie auch mit allen

Bestimmungen des Herausgebers nicht einverstanden ist, hat dennoch volle Ursache, für ein so schönes, aus wahrer Liebe und Begeisterung hervorgegangenes, mit bedeutendem Aufwand hergestelltes Werk, wie das von Hrn. Streit veröffentlichte, ihren wärmsten Dank und ihre freudige Anerkennung auszusprechen.

Deutsche Denkmäler.

I. Schleswig-Holstein.

Die Inventarisation der Denkmäler, die zuerst bei uns so schwer in Fluß kommen wollte, ist jetzt durch den Wetteifer fast sämmtlicher Staaten in Deutschland so mächtig angeschwollen, daß schier wie eine Sintfluth die kaum noch zu übersehende Masse des Stoffes auf uns hereindrängt. Keine Frage, daß durch diese rastlose Thätigkeit neben vielem Werthvollen auch eine Masse von Wust und Grust an's Tageslicht heraufgeschürft wird, so daß die Kunstgeschichtsschreibung künftig das Zehnfache von Mühe und Geduld wird aufwenden müssen, um die einzelnen Goldkörner aus den Schlacken herauszuschälen und zu einer lebensvollen Darstellung zu verbinden. Ja, die Ameisenarbeit der Localforscher hat vielfach auf die Einfachheit und übersichtliche Darstellung kunsthistorischer Werke einen ungünstigen Einfluß zu üben begonnen, da es Vielen schwer wird, das Wesentliche vom Nebensächlichen zu trennen. Dennoch dürfen und müssen wir uns des Dargebotenen freuen, denn schon um der Erhaltung der Denkmäler willen ist die möglichst vollständige Kenntniß des vorhandenen Bestandes unerläßlich.

Unter den in jüngster Zeit auf diesem Felde hervorgetretenen Arbeiten stellen wir heute die umfangreiche Arbeit von Dr. Richard

Haupt über die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, im Auftrage der provinzialständischen Verwaltung bearbeitet, obenan (Kiel, Verlag von Ernst Homann). In zwei stattlichen Octavbänden von 576 und 686 Seiten mit nicht weniger als 1682 Abbildungen liegt hier ein Werk vor, welches von außerordentlicher Hingabe und gewissenhaftem Fleiße Zeugniß ablegt. Ueber keine unserer Provinzen besitzen wir bis jetzt ein Werk von solchem Umfange und so überaus reicher Ausstattung. Man hat aus architektonischen Fachkreisen im Anfange des Erscheinens dieser Arbeit allerlei an ihr auszusetzen gefunden und namentlich über das Ungenügende mancher architektonischen Darstellungen geklagt. Allein der Verfasser ist immer mehr seiner Aufgabe Herr geworden und wenn auch, wie es übrigens wohl kaum je ganz zu vermeiden ist, das Eine oder Andere in den Abbildungen mangelhaft erscheint, so ist doch der Gesammteindruck ein günstiger. Besonders hat der Verfasser neben den zählreichen von ihm oder Anderen beigesteuerten Skizzen in umfassendster Weise von photographischen Aufnahmen Gebrauch gemacht und dieselben in einer Anzahl von Lichtdrucken verwerthet. Lassen diese auch manchmal an Größe und Deutlichkeit zu wünschen, so gewähren sie doch eine so reiche Fülle von Anschauungen, daß man allen Grund hat, dankbar dafür zu sein. Man vergleiche das Werk einmal mit Publicationen, die, gleich den über den Regierungsbezirk Coblenz und über die Stadt Breslau erschienenen, der Abbildungen völlig entbehren und man wird sofort inne werden, welch' außerordentlichen Vorsprung die Illustration und namentlich eine so reiche gewährt.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, auch nur in leichten Umrissen eine Skizze des Entwickelungsganges der bildenden Künste in Schleswig-Holstein vom frühen Mittelalter bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts zu entwerfen, wohl aber darf mit einigen Worten darauf hingewiesen werden, welche Masse von Denkmälern noch jetzt das Land besitzt und wie es sich durch dieselben ungleich bedeutender, als es bisher geschehen, in die deutsche Kunstgeschichte einzeichnen muß. Hat die Baukunst dort keine Denkmäler ersten Ranges hervorgebracht, so ist es doch

von hohem Interesse zu beobachten, wie bereits in romanischer Zeit unter Entwickelung des Backsteinbaues sich das Kreuzgewölbe, zuerst noch rundbogig, dann aber bald im Spitzbogen der Uebergangszeit, allgemein einbürgert. Die weitere Entwickelung in der gothischen Epoche trägt dann ohne besondere Eigenheiten das allgemeine Gepräge der norddeutschen Backsteingothik. Die Renaissance hat wohl einzelne stattliche Schlösser hervorgebracht, die aber im Aeußeren keine feinere künstlerische Vollendung zeigen und meist nur noch nach alten Abbildungen dargestellt werden konnten, da sie größtentheils zerstört oder umgestaltet sind. Im Innern dagegen sind noch einzelne Prachtstücke der alten Ausstattung erhalten, von denen namentlich die Kapelle im Schlosse Gottorf mit ihrer Fürstenloge mit Recht gerühmt wird.

Unabsehbar ist nun aber der Schatz an Werken der bildenden Künste, namentlich der Plastik und des kunstgewerblichen Schaffens. Noch jetzt nach allen Beraubungen und Verschleppungen steht der berühmte Brüggemann'sche Altar im Dom zu Schleswig nicht vereinzelt da; der Verfasser giebt uns Beschreibungen und Abbildungen von einer wahrhaft erstaunlichen Menge solcher Schnitzaltäre, und wenn dieselben auch größtentheils Mittelgut sind, so beweisen sie doch von Neuem die außerordentliche Beliebtheit, deren sich die Schnitzkunst im Lande erfreute. Daneben hat der Erzguß im Ausgang des Mittelalters eine große Anzahl von prächtigen, meist mit plastischen Werken reichgeschmückten und auf Menschen- oder Thierfiguren ruhenden Taufbecken hervorgebracht. Zu diesen gesellen sich Leuchter und andere kirchliche Geräthe, sodann als Arbeiten der Goldschmiede Kelche und Verwandtes, so daß die Metallarbeit sich ebenfalls als eine allgemein beliebte geltend macht. Dies setzt sich dann bis in die Zeit der Spätrenaissance fort und findet seinen Ausdruck in den großen prachtvollen messingenen Kronleuchtern, wie sie überhaupt dem deutschen Norden vorzugsweise eignen. Aber auch die Holzarbeit versiegt nicht etwa mit dem Mittelalter, sondern gewinnt in den zahlreichen Kanzeln mit ihrer geschnitzten und eingelegten Arbeit, in Orgeln, Lettnern und barockgeschweiften Altären noch einmal ein reiches Feld der Bethätigung.

Die deutsche Kunstwissenschaft hat allen Grund für eine so erstaunlich reiche Gabe dankbar zu sein und die Hingebung, welche der Verfasser bewiesen hat, anzuerkennen. Ein von J. Biernatzky gearbeitetes Verzeichniß der Künstler ist beigegeben, das sehr dankenswerth ist, aber in der Ausdehnung auf Künstler der Gegenwart, die mit Schleswig-Holstein durchaus nicht zusammenhängen, wie z. B. Fr. Adler, des Guten doch wohl zu viel gethan hat. Gerade bei Werken dieser Art, wo das unerläßlich Nothwendige sich so massenhaft herandrängt, thut die strengste Beschränkung Noth.

II. Thüringen.

Nach dem Vorgange des Königreichs Sachsen, welches seit einigen Jahren durch Professor Steche eine vorzügliche Bearbeitung der dortigen Denkmäler erscheinen läßt, haben die Regierungen der sächsischen Herzogthümer, mit alleiniger Ausnahme der von Schwarzburg-Sondershausen, den Entschluß gefaßt, auch für die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens eine statistische Darstellung der dort befindlichen Denkmäler herauszugeben und seit Kurzem liegt ebenfalls in einem stattlichen Bande, bearbeitet von Dr. Lehfeldt, ein schöner Anfang vor, welcher dem Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach und zwar dem Amtsgerichtsbezirk Jena gewidmet ist. Auch diese Publication ist reich und großentheils vortrefflich illustrirt, namentlich darf eine Anzahl schön ausgeführter Lichtdrucktafeln als sehr werthvolle Zugabe bezeichnet werden. Der Herausgeber, der sich bereits bei ähnlichen Arbeiten erprobt hat, zeigt sich auch hier seiner Aufgabe gewachsen. Nur wollen wir nicht verhehlen, daß er bisweilen bei Aufzählung von kleineren in Privatbesitz befindlichen Kunstwerken entschieden zu weit geht, da solche bewegliche, jedem Zufall der Veräußerung preisgegebene Arbeiten doch nicht unter den Begriff von Denkmälern fallen.

Unter den hier aufgeführten Monumenten steht an Bedeutung die schon durch Puttrichs Publication bekannte, leider in Trümmern liegende, großartige Klosterkirche von Thalbürgel obenan. Zu

dem Grundriß und der etwas zu derb gezeichneten Innenansicht des Paradieses fügt sich eine gute Lichtdruckaufnahme der herrlichen Pfeilerhallen der Kirche, die ohne Frage zu den edelsten des romanischen Stils gehören. Im Uebrigen handelt es sich meistens hier um kirchliche Bauten der gothischen Zeit, unter welchen als das Hauptwerk die spätgothische, überaus malerisch angelegte Stadtkirche zu Jena hervorragt. Sie hat denn auch sammt ihren Denkmälern eine besonders ausführliche Behandlung gefunden. Die Collegienkirche ebendort, ursprünglich ein Dominikanerbau mit einem einzigen nördlichen Seitenschiff, ist durch mehrere Epitaphien und eine merkwürdige, in derbem Barock ausgeführte Wappentafel von ungemein effectvoller Behandlung, die sich an der Außenseite des Thurmes befindet, bemerkenswerth. Auch das Rathhaus ist ein gothischer Bau, in welchem besonders der Vorsaal mit seiner energisch behandelten Balkendecke Beachtung verdient. Von sonstigen gothischen Bauten nennen wir die Kirche zu Lobeda, die zu Rothenstein und zu Wenigenjena mit einem höchst originellen, leider verstümmelten spätgothischen Portal. Auch die Kirchen zu Ziegenhayn, Bürgel, Frauenpriesnitz wären hier zu erwähnen, doch sind dies Alles unbedeutende Bauten. Aus der späteren Zeit sind besonders die malerisch gelegenen Schlösser zu Dornburg, von denen das jüngere in feinem Rococo von 1736—1747 erbaut wurde und sich durch einen sehr originellen Grundriß auszeichnet, hervorzuheben. Fügen wir hinzu, daß es auch nicht an Holzschnitzereien des späten Mittelalters (Großlöbichau, Altengönna, Zwätzen, Museum im Schloß zu Jena), an Altarbildern, Epitaphien und Grabplatten (darunter die übrigens nicht sehr werthvolle Luthers in der Kirche zu Jena), an kirchlichen Geräthen aller Art, namentlich an Kelchen (ein elegant gothischer in der Kirche zu Frauenpriesnitz und ein prachtvoller der Spätrenaissance in der Kirche zu Dornburg), endlich an kunstreichen Gittern, Stickereien (besonders schöne in der Kirche zu Frauenpriesnitz) und anderen Schöpfungen der Kleinkunst fehlt, so haben wir in kurzen Zügen auf den reichen Inhalt der vorliegenden Publication hingedeutet, von deren weiterem Fortschreiten man das Beste erwarten darf.

III. Böhmen.

Wir schließen hier eine ebenfalls vor Kurzem erschienene Arbeit an, obwohl dieselbe keine Inventarisation, sondern eine kunstgeschichtliche Darstellung bietet. Es ist die Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden von Dr. Joseph Neuwirth, Privatdocent der Kunstgeschichte an der deutschen Universität zu Prag (Prag, Verlag von J. G. Calbe). Seit Gruebers verdienstlicher Arbeit über die böhmische Kunstgeschichte des Mittelalters ist dieses Thema in zusammenfassender Weise nicht wieder behandelt worden. Kein Wunder, denn das Land der liebenswürdigen Tschechen, in welchem der deutsche Reisende stets auf Ungezogenheiten aller Art gefaßt sein muß, hat nicht viel Verlockendes für den deutschen Forscher. Außerdem weiß man ja, daß die Herren Tschechen, um sich eine nationale Kunstgeschichte zu construiren, die schönen Mittel von Lüge und Fälschung in Bewegung gesetzt haben und daß es z. B. seinerzeit Woltmann schlecht bekommen ist, gegen dergleichen Schwindel aufgetreten zu sein. Um so dankenswerther ist es, daß ein jüngerer Gelehrter den Muth hat, dieses heikle Thema streng wissenschaftlich zu behandeln, selbst auf die Gefahr hin, den edlen Tschechen dadurch mißliebig zu werden.

Gruebers Arbeit war für ihre Zeit ohne Frage recht werthvoll; allein was ihr hauptsächlich fehlte, war der Umstand, daß der Verfasser nur die Denkmäler selbst befragte, die historischen Quellen aber zu wenig heranzog. Der bedeutende Fortschritt, welchen die vorliegende Arbeit bietet, besteht darin, daß der Verfasser mit einer eingehenden Beschreibung und stilkritischen Würdigung genaue urkundliche Forschungen verbindet und seinen Neubau der böhmischen Kunstgeschichte auf gründlichen historischen Quellenstudien aufführt. Gerade die hier behandelte Epoche, die ersten fünf Jahrhunderte böhmischer Kunstübung, bedurften einer solchen Behandlung vorzugsweise; denn die spätere glänzende Zeit Karls IV., zu welcher diese Frühepoche nur die Einleitung bildet, ist oft genug behandelt worden.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, der Darstellung des Verfassers in's Einzelne zu folgen; so viel aber darf ausgesprochen werden, daß dieselbe den Eindruck wissenschaftlicher Begründung und sorgfältiger Genauigkeit macht. Von besonderem Werth ist die mit kritischer Vorsicht und Schärfe durchgeführte Darstellung der ersten Entwickelungsstadien böhmischer Kunst. Alle diese Untersuchungen führen den Verfasser auf die von keinem unbefangenen Forscher jemals bezweifelte Thatsache von dem völlig deutschen Charakter der böhmischen Kunst. Es ist dasselbe Resultat, das sich auch aus der Betrachtung der ungarischen Denkmäler derselben Epoche ergiebt, daß sie nämlich sämmtlich unter deutschem Einflusse stehen. Magyaren und Tschechen haben Alles, was sie an Cultur besitzen, von den Deutschen erhalten und es ist daher der natürliche Gang der Dinge, daß sie dafür ihren Lehrern mit Haß lohnen. Für beide Länder gilt zugleich auch, was der Verfasser hier für Böhmen scharf eindringend beweist, daß in der frühmittelalterlichen Epoche von dem so oft erträumten Byzantinismus ebenso wenig die Rede ist wie in Deutschland, wo derselbe sich auch nur auf gewisse Techniken in den Kleinkünsten, z. B. die Schmelzmalerei, beschränkt.

Das Resultat dieser Forschungen ist also, daß von Anbeginn bis zum Aussterben der nationalen Dynastie die christliche Kunst in Böhmen vollständig von Deutschland abhängig war. Dafür sprechen auch alle äußeren Verhältnisse: die anfängliche Unterordnung Böhmens unter das Bisthum Regensburg, der starke Zuzug von Priestern aus Baiern und Schwaben, die Besetzung des Prager bischöflichen Stuhles und der meisten Klöster, namentlich der Cisterzienser, durch deutsche Priester, die Verbindung der meisten Herrscher des Landes mit deutschen Fürstinnen, durch welche auch die Hofhaltung sich nach deutschem Muster umgestaltete, endlich die starke Heranziehung deutscher Colonisten.

Man wird die Darstellungen des Verfassers ohne Zweifel mit Interesse lesen, obwohl er hie und da in seinem Satzbau sich größerer Einfachheit befleißigen könnte. Störend in stilistischer Hinsicht ist indessen nur die häufige Anwendung des österreichischen kanzleimäßigen „über", wo die deutsche Sprache „auf" verlangt,

so z. B.: es geschah „über Wunsch“ anstatt „auf Wunsch“. Das Buch ist typographisch sehr schön ausgestattet und erhält an den durch die k. k. Centralcommission bewilligten Holzschnitten einen immerhin dankenswerthen Schmuck, obwohl die Ausführung häufig etwas zu derb, ja roh ist. Dagegen sind die Darstellungen nach Bildwerken und Gemälden so völlig stillos und dadurch werthlos, daß es besser gewesen wäre darauf zu verzichten. Einige gute neue Aufnahmen, am besten photographisch, hätten dem Buche sehr wohl gethan. Noch eins wollen wir nicht verschweigen: daß Seitenüberschriften sehr wünschenswerth gewesen wären, um den Lesenden leichter zu orientiren und daß auch ein gesperrter Druck der wichtigeren Ortsnamen im Text die Uebersicht erleichtert hätte. Auffallend ist uns gewesen, daß der Verfasser die prachtvolle Doppelkapelle zu Eger, eines der glänzendsten Monumente böhmischer Kunst, von seiner Darstellung ausgeschlossen hat.

IV. Schlesien.

Beim Schluß dieser Besprechung geht uns die Fortsetzung des vom Regierungsbaumeister Hans Lutsch bearbeiteten Werkes über die Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien zu, von welchen vor einiger Zeit bereits der erste Abschnitt über die Stadt Breslau erschienen war. Die neuerdings vorliegenden drei Lieferungen behandeln die Grafschaft Glaz und das Fürstenthum Münsterberg, sowie die Fürstenthümer Schweidnitz, Brieg und Breslau. Die Arbeit zeugt durchweg von tüchtiger Sachkenntniß, großer Gewissenhaftigkeit der Forschung und Gewandtheit der Darstellung. Aber es ist eine starke Zumuthung, mehr als 700 Seiten Beschreibung von Kunstwerken ohne alle Beigabe von Zeichnungen durchzulesen und es bleibt tief zu bedauern, daß die reiche, große Provinz Schlesien, wie es scheint, nicht im Stande war, für ein so vortreffliches Werk Illustrationen zu beschaffen. Denselben Vorwurf haben wir der Rheinprovinz zu machen, wo vor einiger Zeit das Werk über die Denkmäler des Regierungsbezirkes Coblenz ebenfalls ohne Illustration ausgegeben wurde. Da nun für das

vorliegende Werk das spätere Erscheinen eines Atlas mit Zeichnungen in Aussicht gestellt wird, so wollen wir diesen abwarten, ehe wir auf eine nähere Besprechung eintreten. Darüber aber können wir den Ausdruck unseres tiefen Bedauerns nicht zurückhalten, daß Provinzen wie Schlesien und die Rheinlande sich von kleineren und minder reichen Ländern beschämen lassen. Noch eine Bemerkung sei hier nicht zurückgehalten, daß die vollständige Trennung der Beschreibung der Bauwerke von ihrer Ausstattung, wie es bei Breslau geschehen ist, für die Folge doch vermieden werden sollte.

Das Rijksmuseum zu Amsterdam.

Seit die Amsterdamer Galerie aus den erbärmlichen Räumen des Trippenhuis in die Prachtsäle des neuen Rijksmuseums übergesiedelt wurde, ist ein neuer Zeitabschnitt für die herrliche Sammlung angebrochen. Nicht bloß, daß sie jetzt in ganz anderer Weise ihre Schätze aufgestellt und beleuchtet darbietet, den Genuß derselben sichtlich steigernd, sondern daß auch durch eine Publikation von seltenem künstlerischen Rang die Schönheit dieser Galerie mehr als je an's Licht gesetzt wird. Ohnehin hat die Sammlung mit dem Uebergang in's neue Heim eine bedeutende Bereicherung erfahren, indem nicht nur die erlesene Galerie van der Hoop mit ihr vereinigt ward, sondern auch zahlreiche meist ältere Werke, welche im Besitz der Stadt in den dunklen Kanzleistuben des alten Rathhauses (nicht zu verwechseln mit dem prächtigen „het Paleis“ geheißenen Stadthaus) mehr versteckt als ausgestellt waren, in's Rijksmuseum übergeführt wurden. Erst jetzt konnte der Gedanke, eine geschichtliche Darstellung der holländischen Malerei, soweit sie in dieser Sammlung zur Erscheinung kommt, zu versuchen, sich verwirklichen, und einer der berufensten Kenner, A. van Bredius, wurde veranlaßt, diese Arbeit zu unternehmen. Das köstliche Werk, das jetzt eben vollendet in einem stattlichen goldgeschmückten Lederbande vorliegt, ging aber aus der Initiative einer deutschen Kunstverlagshandlung hervor, welche um Reproduc-

tion künstlerischer Werke alter und neuer Zeit sich mehrfach hochverdient gemacht hat.

Das Hanfstängl'sche Photogravürewerk gewinnt vor den meisten verwandten Publicationen eben durch diese Verbindung mit einer wissenschaftlichen Kraft, mit einem selbständigen Forscher und Kenner ersten Ranges eine ganz hervorragende Bedeutung. Ist der unmittelbare Reiz der 132 Illustrationen, darunter 83 Vollbilder, die sämmtlich die denkbar höchste Vollendung der Photogravüre-Technik zur Schau tragen, so fesselnd in der bezaubernden Wirkung, welche die Lichteffecte, die harmonischen Stimmungen, die Feinheiten des Tons dieser Meisterwerke in unübertroffener Weise vor's Auge bringt, so gewinnt all dieses noch eine erhöhte Geltung durch die geschmackvolle und anziehende Art, in welcher Bredius die Kunstwerke erklärt und das Einzelne geschickt in den Zusammenhang des Ganzen stellt. Dabei werden aus dem Füllhorn der Kenntnisse des Verfassers überall Bemerkungen über anderswo befindliche Kunstwerke ausgestreut, so fern sie den Entwickelungsgang und den künstlerischen Charakter der Meister erläutern. Endlich werden auch die Lebensumstände der Maler, die Einflüsse, unter denen sie aufgewachsen, die Verhältnisse, welche auf sie gewirkt haben, dargelegt, so daß man sagen kann, nicht leicht in gleich anmuthiger und doch dabei gründlicher Weise Belehrung gefunden zu haben. Manche wenig oder kaum bekannte Meister werden zum ersten Mal an's Licht gezogen, manche neu ermittelte Daten mit umfassender Kenntniß der Literatur und der Denkmale zur Geltung gebracht.

Der Verfasser schlägt dabei einen für diese Aufgabe sehr geeigneten Weg ein, indem er die holländische Malerei, soweit sie im Rijksmuseum zu Tage tritt, nach den einzelnen Centren und deren Künstlern zur Schilderung bringt. Daß dabei nicht eigentlich von Schulen die Rede ist, versteht sich von selbst; höchstens könnte von einer Amsterdamer und Haarlemer Schule gesprochen werden. Aber auch diese sind im Grunde doch sehr gleichartig, und von einer Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit, wie in Italien bei der florentinischen, umbrischen, venezianischen, lombardischen Schule, ist hier nichts zu spüren. Denn der allen holländischen Meistern

mit wenigen verschwindenden Ausnahmen gemeinsame Grundzug ist der mächtige coloristische Hang, die feine Empfindung für Luft- und Lichtwirkungen, für Ton und Stimmung, und das Alles im engen Bereiche der Schilderung des eigenen Landes und Volkes. Aber in dieser scheinbar knapp umgrenzten Welt welch' unerschöpflich reiches Leben, welche Tiefe und Kraft rein malerischer Empfindung, welche Einheitlichkeit und Harmonie zielbewußten Strebens! Wahrlich, diese Meisterwerke, die in unserer Zeit erst ihre höchste Würdigung erfahren haben, müssen immer wieder jenen allermodernsten Richtungen als Muster aufgestellt werden, welche in einer fleckigen, unfertigen Schmutzmalerei ohne Feinheit der Zeichnung, ohne Modellirung, ohne das unerläßliche Gefühl für die Wahrheit der Natur unsere Kunst auf neue Abwege zu führen drohen. Hier bei den alten Holländern ist im engen Kreise heimischen Daseins Alles, was eine Kunst groß, bewundernswerth, klassisch macht! Und noch eins können die heutigen Künstler von jenen Meistern lernen: den Sinn für edles Maß, den Instinct für Uebereinstimmung von Inhalt und Form, für das Angemessene in den Größenverhältnissen. Wie würde uns zu Muthe werden, wenn die Brouwer, Ostade u. s. w. ihre Gestalten lebensgroß dargestellt hätten! Freilich malten sie nicht für Ausstellungen, vollends für „internationale", während heutzutage der Künstler förmlich der Existenz wegen gezwungen wird, Alles lebensgroß, wo möglich colossal zu malen und zum Marktschreier zu werden, um nur die Aufmerksamkeit der schaulustigen Menge auf sich zu ziehen. Auf der letzten Münchener „Internationalen" war es so recht zu sehen, wie die trivialsten Stoffe, die höchstens in kleinerem Maße erträglich gewesen wären, zum monumentalen Umfang von Historienbildern aufgebauscht wurden, um nur ja sich bemerkbar zu machen. Und um diese völlig unkünstlerische Tendenz noch mehr zu fördern, sollen wir fortan alljährliche Münchener Ausstellungen, oder wie man dort ebenso deutsch wie geschmackvoll sagt „Salons" erhalten; also während das künstlerisch reichere Frankreich nur den einen Pariser Salon hat, werden wir in Deutschland drei alljährliche Ausstellungen, zu Berlin, Wien und München haben — eine Anmaßung, die sich sehr bald rächen dürfte.

Doch zurück zu den alten Holländern! Eben weil diese solche ephemere Marktrücksichten nicht kannten, weil in ihren Werken ein innerer Drang, eine Freude und Hingebung an die Sache zu spüren ist, wirken sie auf uns so harmonisch, und daher erfüllt uns beim Betrachten eines Werkes, wie das vorliegende der ganze Zauber, der nur von einer echten Kunst ausgeht. Es würde uns zu weit führen, auf alles Einzelne hinzuweisen; nur einige Tropfen aus dem reichen Meer von Schönheit seien herausgeschöpft. Zunächst ist zu betonen, wie uns hier zum ersten Male auch über die älteren Meister des 16. Jahrhunderts unsere Anschauungen erweitert werden. Es handelt sich dabei hauptsächlich um die ältesten Schützenbilder, und schon hier tritt jener starke, durchaus moderne Zug zum profanen Leben uns entgegen, der dann fast ausschließlich das Gepräge der holländischen Kunst bildet. Während in dem katholisch gebliebenen, der spanischen Herrschaft und dem Jesuitismus erhaltenen Flandern die Malerei in erster Linie dem kirchlichen Stoffgebiet treu bleibt, wirkt in Holland beim Auftreten der Reformation diese neue Geistesbewegung so mächtig ein, daß hier eine so gut wie ausnahmslos profane Kunst ihr Panier entfaltet. In dieser bilden aber die „Schützen- und Regentenstücke“ den monumentalen Theil der Aufgabe. Ich habe im Jahre 1876 im Repertorium für Kunstwissenschaft die Entwickelung dieser für die holländische Malerei so wichtigen Gattung in einem später (1885) in meine „Bunte Blätter aus Schwaben“ übergegangenen Aufsatz eingehend geschildert und dabei der frühesten Beispiele, soweit mir dieselben zugänglich geworden waren, gedacht. Diese Werke waren aber in den alten düsteren Amtslocalen der Stadt so ungünstig aufgestellt, daß ein genaues Studium derselben unmöglich war. Jetzt sind die wichtigsten Stücke dem Rijksmuseum einverleibt, und es treten uns nun in dem Hanfstängl'schen Prachtwerk Namen wie Dirk Jacobsz, Cornelis Theunissen, Dirk Barentsz, Cornelis Ketel, Cornelis van der Voort, Werner van Valckert, Nicolas Elias in einer Reihe von Schöpfungen entgegen, welche von der noch befangenen, monotonen Anordnung der frühesten Beispiele bis zu jenen schon hochentwickelten eines Th. de Keyser eine Uebersicht voll fesselnden Reizes darbieten.

Meine Arbeit erhält dadurch für die Frühepochen mancherlei Ergänzung, während das Wesentliche derselben unberührt bleibt. Wie nun in dem großen Rembrandt und in van der Helst der Höhepunkt der Entwickelung erreicht wird, wie in der berühmten „Nachtwache“ schon ein starkes Element subjectiver Willkür und freiester malerischer Anordnung zur Geltung kommt, das ist hier in einer Reihe trefflicher Nachbildungen anschaulich gemacht. Bei dem jetzigen üblen Zustande jenes berühmten Hauptwerkes von Rembrandt ist die Beigabe einer Reproduction nach einer alten geistreich behandelten Sepiaskizze, welche die ursprüngliche Beschaffenheit des Bildes ahnen läßt, von besonderem Werthe.

Von den übrigen Amsterdamer Malern sind zunächst die Schüler und Nachfolger Rembrandts, ein Eeckhout, G. Flinck, Bol, Nic. Maes (letzterer mit drei Bildern) vertreten; dann folgen die großen Land- und Luftschafter van der Neer (mit 2), J. Ruisdael (mit 5 herrlichen Bildern), Hobbema, Karel du Jardin, Everdingen, Berchem und Hackaert. Daran schließen sich A. und Willem van de Velde, Potter, Jan van de Capelle und die trefflichen Architekturmaler Burstraten, J. van der Heyden, Em. de Witte: so viel Namen, so viel Meisterwerke in unübertrefflichen Reproductionen, welche die Farbe kaum vermissen lassen. In's Gebiet des Sittenbildes führen uns Metsu (2) und Pieter de Hooch, dieser sonnige Meister mit drei vorzüglichen Werken. Ihm tritt neuerdings Esaias Bourße in ähnlicher Richtung zur Seite, ein erst kürzlich entdeckter Meister, dem vielleicht auch das als P. de Hooch benannte Bild der Karlsruher Galerie zuzuweisen ist. Bilder von Hondekoeter, Weenix, den ausgezeichneten Geflügelmalern, schließen sich an, und Cornelis Troost endlich erweist sich mit seinem meisterlichen Regentenstück als ein tüchtiger Nachzügler der großen Maler des 17. Jahrhunderts.

In Haarlem beginnt die Schilderung mit einem originellen Bilde des seltenen Geertgen van S. Jans, dessen Haupttafeln das Belvedere in Wien besitzt. Es stammt noch aus der Zeit, wo die alte Kirche fast die ganze Kunst beherrschte und ist deshalb schon von besonderem Interesse. Ueber Scoreel, Heemskerk und

Cornelis von Haarlem, welche einem glücklicher Weise vorübergehenden italienischen Einfluß sich hingeben, gelangen wir zu dem großen Fr. Hals, der hier mit zwei charakteristischen Bildern vertreten ist, in seiner ganzen Bedeutung aber nur zu Haarlem an der Reihe seiner gewaltigen Schützen- und Regentenstücke gewürdigt werden kann; Molenaer mit zwei Bildern, A. Brouwer mit der genialen Darstellung einer Gesellschaft, von der man mit Recht sagen kann, ihr sei „so kannibalisch wohl als wie“ 2c., A. van Ostade (2) und sein jüngerer Bruder Isaak, Corn. Dusart, W. de Poorter, dieser Nachahmer Rembrandt'scher Lichteffecte, Es. van de Velde, der stimmungsvolle Sal. Ruisdael, Philipp und Peter Wouwerman, der Architekturmaler Berckheyde und P. Claeß mit einem prächtigen Frühstücksbilde schließen den Reigen.

In Leyden beginnt die Darstellung mit einem phantastisch reichen Bilde aus der Schule des Lucas von Leyden; dann folgen die Sittenschilderer G. Dou, Fr. v. Mieris, Seingeland, Brekelenkam (dieser mit einer vortrefflichen Schneiderwerkstätte, einem schon durch die Seltenheit des Themas wie durch große Lebenswahrheit fesselnden Bilde); der mächtigste aller dieser Genremeister, Jan Steen, ist mit vier prächtigen Bildern, P. de Ringh mit einem feinen Frühstücksbild vertreten.

Bei der Malerei im Haag begegnet uns mit einem tüchtigen Offiziersportrait der energische Ravesteyn, dessen ganze Macht man aber nur in den großen Schützen- und Regentenstücken im Rathhaus daselbst kennen lernen kann. Von Netscher und Mytens sind ebenfalls gute Bildnisse vorhanden; van de Vennse ist mit zwei merkwürdigen figurenreichen Compositionen, der Kirmeß zu Ryswyck und dem „Seelenfischfang“ vertreten, einem höchst eigenthümlichen in der holländischen Malerei vereinzelt dastehenden Werke, das die Concurrenz des Katholicismus mit dem Calvinismus im Seelenfischfang ergötzlich schildert. Jan van Goyen mit einer luftig feinen Marine, B. van Besser mit einem prächtigen Interieur voll künstlerischen und culturgeschichtlichen Reizes schließen diese Gruppe.

In Delft haben wir den trefflichen Hof- und Bildnißmaler M. Mierevelt mit den Portraits Wilhelms I. von Oranien, des ernsten Schweigers, und des Prinzen Frederik Hendriek. Doch

muß man diesen bedeutenden, wenngleich wegen seiner Massenproduction ungleichen Meister im Rathhaus zu Delft aufsuchen.

Auch Rotterdam, obwohl es zu seiner hervorragenden Stellung erst neuerdings emporgestiegen ist und das etwas bequem ausruhende Amsterdam fast überflügelt hat, ist mit einigen tüchtigen Meistern vertreten. Van P. de Bloot finden wir eine malerisch wirksame und sittenbildlich interessante Schilderung eines Advocatenbureaus; außerdem sind von den Genremalern Cornelis Saftleven, Hendr. M. Sorgh, Ludolf de Jongh gute Arbeiten vorhanden, L. Verschuier tritt mit zwei figurenreichen Marinen hervor, von denen die eine die Ankunft König Karls II. von England in Rotterdam mit großer Lebendigkeit schildert.

Aus Dortrecht haben wir die ganze Malerfamilie Cuyp in ihren vier Hauptvertretern in einer Reihe trefflicher Werke vor uns, aus denen wir besonders ein köstliches Jünglingsbildniß von Albert Cuyp hervorheben.

Eine merkwürdige Stellung nimmt Utrecht ein, wo in der Mehrzahl der Künstler eine italienisirende Richtung sich lange Zeit aufrecht hielt, die sich vielleicht aus den römischen Beziehungen der „Bischofsstadt“ erkären läßt. Jedenfalls steht sie darin dem ganzen echt nationalen Kunstcharakter der übrigen holländischen Malerei schroff gegenüber. Wir nennen von dem echten nationalen Paulus Mornelse das liebenswürdige Portrait eines reichgekleideten jungen Mädchens, ein lustiges Musikantenbildniß von Houthorst, fein gestimmte Landschaften von Joh. Bodt und Poelenburg. Aus den übrigen Städten Hollands tritt nur noch der ausgezeichnete Feinmeister G. Ter Borch mit einer Wiederholung der auch in Berlin befindlichen „väterlichen Ermahnung“ hervor.

Den Beschluß machen die flandrischen Künstler, vor Allem Rubens mit einer wohl nicht ganz eigenhändigen, aber doch herrlichen „Caritas romana“, wo besonders das üppige wunderschöne junge Weib zu seinen köstlichsten Inspirationen gehört. Jordaens zeigt sich in einem durchaus genrehaft behandelten biblischen Stück voll lebensprühender Kraft, van Dyck in dem Doppelbildniß des jungen Prinzen Wilhelm II. mit seiner Braut Maria Stuart, Tochter Karls I., wie immer vornehm und distinguirt.

Voll sittengeschichtlichen Interesses sind die Lebensbeschreibungen der Maler, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Aber welche Einblicke erhalten wir, wenn wir z. B. erfahren, wie van Goyen der echt holländischen Tulpenleidenschaft fröhnte, so daß er einmal gegen 900 fl. für Tulpenzwiebeln ausgab, darunter manches Exemplar auf 60 fl. kam. Kein Wunder, daß er „insolvent" starb, und daß seine Wittwe aus dem Nachlaß Bilder von mehr als 2000 fl. Werth verkaufen mußte. Vom Delft'schen Vermeer hören wir, daß er, mit 43 Jahren sterbend, nicht weniger als zehn Kinder hinterließ, und daß seine Wittwe für eine Schuld von 600 fl. dem Bäcker zwei Bilder ihres Mannes überließ, sich aber ausbedang, dieselben durch Ratenzahlungen wieder zurückerwerben zu dürfen. Wie muß die gute Frau ihren Mann und seine Kunst geliebt haben!

Doch genug, um eine Idee von dem Reichthum und dem vielseitigen Interesse dieses köstlichen Buches zu geben. Das Höchste ist und bleibt immer die Anschauung so vieler Meisterwerke in diesen Reproductionen, die an Schönheit, Fülle und Feinheit des Tons, Harmonie und Kraft der Wirkung nichts zu wünschen übrig lassen. Die Verlagsanstalt hat Alles aufgeboten, um durch gediegene und vornehme Ausstattung das Werk zu einem Prachtwerk edelsten Stiles zu gestalten. Schönheit des Papiers, des Druckes, des Einbandes verbinden sich zu einer vollkommenen Wirkung. Die Abbildungen sind auf chinesischem Papier mit musterhafter Sorgfalt gedruckt. Eine in 50 Exemplaren abgezogene Luxusausgabe für Liebhaber ist auf Japanpapier gedruckt und von noch vornehmerer Wirkung. Die Kunstfreunde werden das köstliche Werk nach Verdienst zu würdigen wissen.

Die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim

31. Mai 1689. — 31. Mai 1889.

In einem der gesegnetsten Gaue unseres Vaterlandes erhebt sich eines der edelsten, vollendetsten und originellsten Werke gothischer Baukunst: die Katharinenkirche von Oppenheim. Steigt man in dem kleinen Städtchen, das sich von den Verwüstungen der Franzosen nie ganz erholt hat, nie völlig wieder zu seiner mittelalterlichen Größe und Blüthe aufgestiegen ist, den engen Pfad hinauf, so erreicht man bald dieses Wunder herrlichster Architektur, das hoch über der Stadt auf einem mit Reben bedeckten Hügel emporragt. Frei schweift der Blick über die zu seinen Füßen gelagerte Stadt, über die weiten Gefilde, deren beste Lagen der segenspendende Weinstock bekleidet und die der breite Strom, im Sonnenglanze leuchtend, durchzieht, bis zu den fern am Horizont sich zeichnenden schön bewegten Linien des Odenwaldes. Als ich im Jahre 1873 zuletzt diese sonnige Höhe hinanstieg, an einem goldigen Junitage, da glaubte ich, in König Laurins Rosengarten zu treten, denn ein Wald üppig blühender Rosen umkränzte die ganze Kirche. Eine poetischere Stelle hätten die Oppenheimer des 13. Jahrhunderts für ihr Gotteshaus nicht wählen können. Dieses selbst aber erfüllte die Seele mit widerstreitenden Empfindungen. Zu der Bewunderung über diesen

geistvollen schönheitstrahlenden Bau gesellte sich der Schmerz über die Verwüstung, welche denselben betroffen hatte. Es war am 31. Mai 1689, als die Mordbrennerbanden des allerchristlichsten Königs, nachdem sich die Stadt schon im Jahre vorher den Franzosen ergeben hatte, den ganzen Ort sammt der Katharinenkirche und der hoch über derselben aufragenden Burg Landskron den Flammen übergaben. Das Elend und die Noth der nachfolgenden Zeiten ließ nur einen kümmerlichen Wiederaufbau der eingeäscherten Stadt zu; an der Katharinenkirche konnte kaum das Nothwendigste vorgenommen werden. Der Centralthurm, ein Wunder kühnster, genialster Construction, erhielt eine häßliche Zopfhaube als Nothdach; das Mittelschiff der Kirche wurde später mit einem hölzernen Gewölbe eingedeckt; der großartige Westchor dagegen blieb als ausgebrannte Ruine ohne Gewölbe und ohne Dach stehen, sodaß man unwillkürlich der Verse des Dichters gedachte: „In den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen und des Himmels Wolken schauen hoch hinein."

Als nun aber die große Zeit kam, wo Deutschland seine Auseinandersetzung mit dem Erbfeind hielt und — leider viel zu schonend — mit den alten Verderbern unseres Landes abrechnete, da regte sich unter den Bürgern Oppenheims der Gedanke, daß nun die Zeit gekommen sei, auch von der Katharinenkirche die Schmach der alten bösen Zeiten zu nehmen und das herrliche Denkmal in seinem ehemaligen Glanze erstehen zu lassen. Es bildete sich im Jahre 1873 ein Comité für die Wiederherstellung der Kirche, welches den Großherzog und die hessische Regierung zu gewinnen wußte und in Kaiser Wilhelm den mächtigen Protector des Baues gewann. Für die Oberleitung wurde der erste lebende Meister deutscher Gothik, Dombaumeister v. Schmidt, in Wien gewonnen, dessen Sohn, Professor an der Münchener technischen Hochschule durch mehrfache Restaurationsarbeiten tüchtig bewährt, die Leitung des Baues übernahm. Die Gesammtkosten der äußeren Wiederherstellung wurden auf 430000 Mark veranschlagt, wozu noch für den inneren Ausbau eine weitere Summe von 60000 Mark hinzukam. Der Verein selbst brachte gegen 120000 Mark zusammen, wobei sich die begeisterte Opferwilligkeit weitester Kreise

im schönsten Lichte zeigte. Das Reich aber und das hessische Land traten zu gleichen Theilen für die Hauptsumme ein. So ist denn die Wiederherstellung eines der schönsten Denkmäler altdeutscher Kunst unter den Auspicien des neuen Deutschen Reiches zu Ende geführt worden, und der 31. Mai, der 200. Jahrestag der Zerstörung, wird das Fest der Einweihung der Katharinenkirche sehen.

Um dieser Feier einen dauernden Ausdruck zu geben, hat das Comité eine im großen Stil angelegte und mit hoher künstlerischer Vollendung durchgeführte Festschrift ausgegeben: „Der Ausbau und die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim, im Auftrage des Bauvereins bearbeitet und herausgegeben von dem bauleitenden Architekten Heinrich Frhrn. v. Schmidt, mit einem Berichte über die Wirksamkeit des Bauvereins von dem derzeitigen Schriftführer desselben, Otto Bonhard, Pfarrer in Oppenheim.“ Dieses prächtige Werk in Imperial-Folioformat, reich mit Abbildungen im Text, und zwar in Zinkotypie, sowie mit 16 großen trefflich ausgeführten Lichtkupferdrucktafeln ausgestattet, bildet eine Festgabe, für welche die Kunstgeschichte alle Ursache hat, dankbar zu sein. Der Text besteht aus einer kunstgeschichtlichen Einleitung, dem Erläuterungsbericht zu den Wiederherstellungsplänen, dem Namensverzeichniß der bei den Bauarbeiten Beschäftigten und einem Bericht über die Wirksamkeit des Bauvereins.

Obwohl wir in dem bekannten großen Müller'schen Werk über die Katharinenkirche eine der prächtigsten Publicationen aus dem Kreise unserer alten Denkmäler besitzen, gewinnt dieses neue Werk doch eine besondere Bedeutung durch manche technische Einzelheiten, welche erst als Ergebnisse der jüngsten gründlichen Untersuchungen sich herausstellten. Bekanntlich setzt sich die Katharinenkirche aus Bautheilen vier verschiedener Epochen zusammen, deren älteste die beiden noch aus einer romanischen Anlage herstammenden Westthürme sind. Der romanische Bau muß noch nicht lange bestanden haben, als die mächtig aufblühende Stadt, angeeifert durch die überall mit dem neuen gothischen Stil auftretende Baubewegung, zu einem völligen Neubau schritt, dessen Grundstein König Richard von Cornwallis 1262 gelegt haben

soll. Man brach also den romanischen Chor ab und führte in schlichten frühgothischen Formen den heute noch vorhandenen Ostchor mit den beiden in die Ecken der Querflügel hineingestellten Kapellen und dem Querhause auf. Auf dem Mittelquadrat des letzteren errichtete man sodann in überaus kühner Anlage einen dominirenden Centralthurm, wie er am Mittelrhein in der romanischen Epoche beliebt gewesen war, und an den Domen zu Mainz, Speyer und Worms eine hochbedeutsame Rolle spielt. Man sieht also wie originell der Meister von Oppenheim den gothischen Stil aufnahm und die fremde Formenwelt mit den heimischen Traditionen zu verbinden wußte.

Eine dritte Bauzeit beginnt 1317 mit dem Bau des Langhauses, in welchem nun die ganze Pracht edelster und zugleich üppig entfalteter Gothik ihren Triumph feiert. Da die Kirche zur Stiftskirche erhoben worden war, so bedurfte sie einer größeren Anzahl von Altären, und dieser Umstand führte zu einer der geistreichsten und originellsten Anordnungen. Der Meister schob nämlich in den Seitenschiffen Kapellenreihen ein, je zwei in jedes der vier Gewölbjoche, die, zwischen die Strebepfeiler eingebaut, nach innen vorspringen und auf schlanken Säulchen sich gegen das Seitenschiff öffnen. Neuere Nachgrabungen haben die merkwürdige Thatsache ergeben, daß diese Säulen auf den Außenmauern der ehemaligen etwas schmaleren romanischen Seitenschiffe ruhen. Eine andere interessante Entdeckung war die Auffindung der Fundamente des ehemaligen Lettners. Seinen vollen Zauber erhielt dieser Bautheil durch die wunderbare Pracht der Fenstermaßwerke in den Seitenschiffen und dem Mittelschiff, und da die Arcaden bis dicht an die Sohlbank der Oberfenster aufsteigen, so ist der ganze Bau in Fenster aufgelöst und von Licht durchflossen. Man erkennt hier leicht den Einfluß der Kölner Bauschule, wie denn auch an den ganz durchbrochenen Giebelwänden des Kreuzschiffs jene neuen Tendenzen sich geltend machen, welche Meister Erwin an der Fassade des Straßburger Münsters so glänzend verwirklicht hatte. Es ist die höchste Entwickelung des gothischen Stiles, der das Material völlig vergeistigt und in die feinste künstlerische Form auflöst. Der letzte Bautheil

ist dann der bald nach 1400 begonnene und 1439 eingeweihte imposante Westchor. Seine Entstehung wurde ebenfalls durch die Erhebung der Kirche zu einer Collegiatkirche bedingt, denn er war für den Gottesdienst der Stiftsgeistlichkeit bestimmt. Auch hier zeigt sich die Ausführung von einer für diese Spätepoche überaus seltenen Gediegenheit und künstlerischen Vollendung. Offenbar haben die Oppenheimer stets ausgezeichnete Meister zu gewinnen gewußt!

Zum Anziehendsten und Fesselndsten bei dieser schönen Publication gehört der Erläuterungsbericht zu den Wiederherstellungsplänen. Er ist bis ins kleinste hinein ein Muster vollendeter Sorgfalt, wie sie nur aus dem tiefsten und gründlichsten Studium des einzelnen Werkes und einer vollkommenen Kenntniß und Beherrschung des Stiles hervorgehen kann. Die beiden wackeren Meister Schmidt, Vater und Sohn, haben sich durch die mustergültige Wiederherstellung dieses Juwels deutscher Baukunst eines der schönsten Denkmäler gesetzt; der Verein selbst aber hat durch die vollkommene Lösung seiner großen und schwierigen Aufgabe sich für alle Zeiten ein unvergängliches Verdienst erworben. Indem wir den Festgenossen zu ihrer schönen Feier alle Gunst des Himmels wünschen, fassen wir die Empfindungen freudigen Stolzes, die bei diesem Anlaß Jeden bewegen werden, dahin zusammen, daß das zu neuer Einheit und Größe emporgestiegene Reich für immerdar der feste Hort des Friedens sei und daß niemals wieder feindliche Schaaren im Stande sein mögen, unsere gesegneten Lande mit Brand und Verwüstung zu erfüllen. Was das neue Deutsche Reich unter der schirmenden Obhut seines großen Heldenkaisers wiederhergestellt hat, das wird es auch ferner mit starker Hand zu schützen wissen.

Kloster Bebenhausen.

Württemberg besitzt nicht weniger als drei mittelalterliche Klosteranlagen, wie sie so vollständig und im wesentlichen so wohl erhalten nirgends in Deutschland mehr zu finden sind: die Cistercienser-Klöster Maulbronn und Bebenhausen und die Benedictiner-Abtei Comburg. Besonders die beiden Cistercienser-Klöster bieten einen mittelalterlichen Baucomplex, wie er nicht so leicht wieder angetroffen wird. Während die stolzen Benedictiner ihre Ansiedelungen auf hochragenden, weitschauenden Höhen, wie bei Comburg, anzulegen pflegten, suchten die bescheideneren Söhne des heiligen Bernhard stille Waldthäler auf, wo sie, abgeschieden von der geräuschvollen Welt, ihrer strengeren Regel folgten, mit rastlosem Fleiße das Land urbar machten, Feld- und Gartencultur pflegten und auf dieser Grundlage ein reiches Leben in Wissenschaften und Künsten aufbauten. So wurden namentlich ihre Klöster die Universitäten und Polytechniken des Mittelalters.

Die beiden schwäbischen Cistercienser-Abteien lassen uns noch jetzt den vollen Zauber solcher weltabgeschiedenen Waldeinsamkeit empfinden, und noch webt um ihre Mauern ein Hauch jener träumerisch poetischen Sinnesart, welche dem schwäbischen Stamme eigen ist und aus ihm eine Reihe glänzender Namen in die Geschichte der deutschen Dichtkunst eingezeichnet hat. Nachdem zuerst Maulbronn bereits Gegenstand vielfacher künstlerischer Darstellung

geworden war (ich will nur an das Werk von Eisenlohr erinnern), hat der Württembergische Alterthumsverein sich vor einigen Jahren das Verdienst erworben, durch Eduard Paulus, den feinsinnigen Conservator der württembergischen Kunst- und Alterthumsdenkmale, eine bei P. Neff in Stuttgart erschienene, bereits in doppelter Ausgabe vorliegende Publication herauszugeben, welche in jeder Hinsicht nach Sorgfalt, wissenschaftlicher Arbeit und Schönheit der künstlerischen Darstellung (besonders durch die Zeichnungen des leider zu früh verstorbenen Professors Rieß) als mustergiltig überall anerkannt worden ist. Dieser schönen Publication läßt jetzt derselbe Verein im gleichen Verlage ein Prachtwerk von vornehmster Ausstattung über die Abtei Bebenhausen folgen, welches nach den bis jetzt vorliegenden zwei Lieferungen jenes erstere Werk noch überbieten zu wollen scheint. Auch hier ging eine frühere Veröffentlichung des verdienstvollen Professors Dr. Leibnitz voraus, die freilich nicht zum Abschlusse gekommen ist, deren Material aber in dieses neue Werk verschmolzen wurde. Ueberhaupt ist hier alles zusammengenommen, um eine ebenso gediegene als reiche und prächtige künstlerische Ausstattung zu gewinnen; Eduard Paulus ist wieder für die Bearbeitung des Ganzen eingetreten, unterstützt von Professor Leibnitz und Forstrath Tscherning, den gründlichsten Kennern des Klosters, sowie durch sorgfältige Aufnahmen und Zeichnungen des Architekten Macholdt. Von weiteren künstlerischen Kräften, die dabei mitgewirkt, seien A. Beyer, Ernst v. Hayn, Georg Loosen, Robert Stieler, A. Wolff und die xylographische Anstalt von Cloß genannt. Die Farbendrucke — denn auch an diesen fehlt es nicht — sind von der lithographischen Anstalt M. Seeger in Stuttgart ausgeführt.

Wer jemals Bebenhausen besucht hat, wird den idyllischen Zauber seiner Lage nicht vergessen. Eine Stunde nordwärts von Tübingen gelegen, ist das Kloster in ein grünes Waldthal des herrlichen Schönbuch eingebettet und gewährt, sobald es dem Blicke des Wanderes aus seiner weiten Waldumgebung auftaucht, noch jetzt den Eindruck klösterlichen Friedens, anheimelnder Stille. Man glaubt aus der Zeit des pfeifenden, rauchenden und brau-

senden Eisenbahnverkehrs, der schmauchenden Fabrikschornsteine und der anderen ungemüthlichen Vorzüge unserer Cultur sich um Jahrhunderte hinausgerückt, in eine Epoche, die noch kein Hetzen, Jagen und Drängen kannte. Tritt man dann in die Hallen des Klosters ein, so gewahrt man bald, daß an die Stelle früherer Vernachlässigung eine sorgsame, liebevolle Pflege getreten ist, in der man das Walten eines hochsinnigen Fürsten erkennt, seit König Karl sich diesen traulichen Erdenwinkel als buen retiro erkoren hat. Nur das Innere der Kirche harrte bei meinem letzten Besuche noch der Herstellung und stach in seiner kahlen Nüchternheit von allem Uebrigen auffallend ab. Dies mag indeß seitdem anders geworden sein.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung von Bebenhausen ist den Kennern des Mittelalters nicht erst darzulegen. Es handelt sich vor Allem um einen edlen romanischen Kirchenbau in den strengen Cistercienserformen des 12. Jahrhunderts, der sodann in der Blüthezeit der Gothik einen der kühnsten Dachreiter und eines der prachtvollsten Fenster an der Ostseite erhalten hat, die man wohl beide als einzig in ihrer Art bezeichnen darf. Fügen wir dazu die gothischen Kreuzgänge mit ihren reich verschlungenen Netzgewölben, den Capitelsaal und die übrigen damit verbundenen Gänge, das Winterrefectorium und das Dormitorium, namentlich aber das herrliche Sommerrefectorium mit seinen luftig kühnen Gewölben auf schlanken Mittelsäulen, so sind die wesentlichsten Punkte kurz berührt. Aber auch die Renaissance kommt zum Wort in dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts erbauten Herrenhaus, welches in jüngster Zeit eine besonders geschmackvolle Herstellung und Ausstattung erfahren hat.

Von all' diesem und von manch anderem, das an künstlerischen Einzelwerken noch erhalten ist, wird nun die eben begonnene Veröffentlichung genaue Rechenschaft geben und durch eine reiche Fülle hinzugefügten Bildschmuckes der Anschauung zu Hülfe kommen. Der Text beginnt zunächst, gestützt auf ein ungewöhnlich reiches Quellenmaterial, mit den Regesten des Klosters, die besonders dadurch sich überaus umfassend gestalten, daß man in den vierziger Jahren den größten Theil des ungemein werthvollen

Archivs von Bebenhausen im Landesarchiv von Karlsruhe, wohin sie von Kloster Salem gekommen waren, wieder auffand, worauf dann die badische Regierung diesen reichen Schatz unmittelbar an Se. Maj. den König Karl zurückgab. So war man denn in der glücklichen Lage, die Geschichte des Klosters aus lauter urkundlichen Werkstücken aufzubauen.

Was den illustrativen Theil betrifft, so wird derselbe aus 20 Tafeln in Stein=, Licht= und Farbendruck und 225 Holzschnitten bestehen, so daß das Werk auch nach dieser Seite einen ungewöhnlichen Reichthum entfalten wird. Von größtem Reiz sind gleich in der ersten Lieferung die mit voller malerischer Wirkung vortrefflich ausgeführten Holzschnitte, welche mehrere Ansichten von Bebenhausen, die Ostseite der Klosterkirche, den Schreibthurm und den reich ausgestatteten Speisesaal im Neuen Bau darstellen. Dazu kommen manche interessante Abbildungen aus älteren Zeiten, unter denen die Darstellungen von Bebenhausen aus dem Jahre 1622 und aus dem Jahre 1682 hervorzuheben sind. Sodann finden wir nach einer Aufnahme von Leibnitz auf einer besonderen Tafel den Dachreiter der Kirche, dieses Prachtstück gothischer Construction, ferner die originellen Kapellen im Querschiff der Kirche, endlich in einer großen Aufnahme von Macholdt einen Durchschnitt durch das Langhaus, die Kreuzgänge und das Sommerrefectorium, ein außerordentlich reiches und schönes Blatt. Endlich hebe ich noch zwei Farbendrucke hervor, von welchen das erste eine reiche decorative Malerei aus dem Winterrefectorium wiedergiebt, während der andere in großer Farbenpracht auf Goldgrund nach einer Aufnahme von Leibnitz ein merkwürdiges Tafelbild aus dem Sommerrefectorium vor Augen stellt. Hier sieht man die Madonna, mit dem nackten Jesuskind auf dem Schoße, thronen, von acht lieblichen Jungfrauen umgeben, welche auf den Stufen des Thrones in mannigfaltigen Stellungen und mit Spruchbändern in den Händen dargestellt sind. Der gothische Stil hat kaum etwas Feineres hervorgebracht, namentlich die Gestalt der Madonna mit dem rhythmischen Faltenwurf ihrer Gewänder ist ein Meisterwerk der Zeit. Ganz wie bei der plastischen Madonna an der Fassade des Münsters zu Straßburg

ist unterhalb der Hauptfigur König Salomo dargestellt, und eben so wie dort ist auch hier eine Anzahl von Löwen, sechs zu jeder Seite, in den mannigfaltigsten und possirlichsten Stellungen, mehr spielenden Hündlein ähnlich, an den Stufen des Thrones angebracht. Die beiden letzten, unmittelbar neben der Madonna, stehen auf den Hinterbeinen und wedeln eifrig zur Himmelskönigin hinauf. Die technische Wiedergabe dieses merkwürdigen Bildes ist eine ganz vorzügliche. Ueberhaupt merkt man dem Unternehmen an, daß von Seiten aller Betheiligten mit freudigem Wetteifer alles zu einer gediegenen und echt künstlerischen Herstellung aufgeboten wird, und die Ausstattung steht in jeder Hinsicht auf der Höhe des irgend Erreichbaren und macht der durch ihre bedeutenden künstlerischen und kunstgeschichtlichen Publicationen hervorragenden Verlagshandlung alle Ehre. Es ist ein herzerfreuendes Werk das jeden Kunstfreund wahrhaft erquicken wird.

Die Karlsruher Galerie.

Unter den kleineren Gemäldesammlungen Deutschlands ist die großherzogliche Galerie zu Karlsruhe ohne Frage eine der feinsten und werthvollsten. Ihre Entstehung und weitere Ausbildung verdankt sie dem Kunstsinn des badischen Herrscherhauses. Schon im 16. Jahrhundert begann Markgraf Philipp I. mit dem Sammeln von Bildern, mehr noch war es Sibylla Augusta von Sachsen-Lauenburg, die Gemahlin des berühmten Türkenbesiegers, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mancherlei Gemälde erwarb, die noch jetzt der Sammlung angehören. Aber die eigentliche Stifterin derselben war die Markgräfin Karoline Louise, geborene Prinzessin von Hessen-Darmstadt, erste Gemahlin Karl Friedrichs. Die geistig hochstehende und künstlerisch begabte Frau erwarb auf ihren Reisen nach Holland und Paris mit erlesenem Geschmack die eigentlichen Perlen der Sammlung, die köstlichen Werke der holländischen und der französischen Schule. Unter Großherzog Leopold wurde das glücklich begonnene Werk mit Umsicht fortgesetzt, bei den Erwerbungen allerdings mehr die einheimische zeitgenössische Kunst berücksichtigt, besonders aber durch Erbauung der jetzigen Kunsthalle der Galerie und der Sammlung der Abgüsse eine würdige Stätte bereitet. Allerdings ist der Raum für weiteren Zuwachs seit längerer Zeit nicht mehr genügend, und man darf hoffen, daß recht bald durch die einsichts-

volle Opferwilligkeit der Stände eine Erweiterung ermöglicht werden wird, mit welcher dann zugleich die dringend nothwendige Heizanlage zur Ausführung kommen müßte. In erfreulichster Weise haben die Sammlungen endlich unter der Regierung des Großherzogs Friedrich eine weitere Vermehrung erfahren, indem man durch den Ankauf der Sammlungen Maler in Baden und Kögel in Rom manche Lücken der italienischen Kunst ausfüllte und durch Erwerbung der v. Hirscher'schen Sammlung in Freiburg einen schönen Bestand von Bildern der altdeutschen Schulen hinzufügte. Da aber bei den unsinnig gesteigerten Preisen der neuesten Zeit die Erwerbung guter alter Bilder für bescheidene Mittel nicht mehr erreichbar ist, und da es sicherlich auch die Aufgabe öffentlicher Sammlungen ist, alles Tüchtige in der modernen Kunstproduction zu fördern, so ist mit Recht der Schwerpunkt auf die Anschaffung zeitgenössischer Meisterwerke gelegt worden, und nach dieser Seite bietet die Sammlung eine Reihe vortrefflicher Werke, besonders aber Schöpfungen der Karlsruher Schule, welche zu den gesundesten und blühendsten der Gegenwart gezählt werden darf. Um von den Schätzen der Galerie auch weiteren Kreisen eine Anschauung zu gewähren, hat auf Befehl des hohen Besitzers die Generalintendanz der großherzoglichen Civilliste eine Anzahl der schönsten und interessantesten Gemälde durch A. Braun in Dornach in meisterhaften großen Photographien nachbilden und der Velten'schen Kunsthandlung zu Karlsruhe in Commissionsverlag übergeben lassen, und wir glauben, der Gemeinde der Kunstfreunde einen Dienst zu erweisen, wenn wir über diese schönen Blätter einige Mittheilungen machen.

Beim Eintritt in die Galerie befinden wir uns in einem langen Corridor, der die Werke der altdeutschen und altflandrischen Schule enthält. Hier sind namentlich die Schulen Ober-Deutschlands in den alemannischen und schwäbischen Gebieten durch manches anziehende Werk vertreten. Die Publication beginnt mit einem Bilde von Bernhard Striegel, jenem erst neuerdings in seiner Bedeutung gewürdigten oberschwäbischen Meister, der um 1460 zu Memmingen geboren wurde, sich wahrscheinlich in der Werkstatt Zeitbloms ausbildete und dann in Augsburg und Wien am Hofe

Kaiser Max' I. thätig war. Wir verdanken hauptsächlich Robert Vischer werthvolle Mittheilungen über den alten schwäbischen Meister, die theils in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung" 1881, theils im Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen 1885 erschienen sind. Wir sehen daraus namentlich, daß der Künstler in seiner Vaterstadt sich hohen Ansehens erfreute und vielfach in öffentlichen Stellungen und auswärtigen Missionen verwendet wurde. Im Jahre 1528 starb Striegel. Das hier aufgenommene Bild, welches Robert Vischer einer anderen Schule zuweisen möchte, ist eine jener eigenthümlichen Darstellungen, wie sie nur das Mittelalter hervorbringen konnte: ein Bruderschaftsbild zur Abwendung der Pest. Auf hohem Wolkenthrone mit einer Einfassung von üppigen Renaissanceformen sehen wir Gottvater in einem schlafrockartigen geblümten Gewande mit weithin wehendem Mantel sitzen und ein Bündel Pfeile auf die Menschheit herabschleudern, wobei der gemüthliche Ausdruck des langbärtigen Antlitzes in wunderlichem Gegensatz zu der verderblichen Heftigkeit der Handlung steht. Die Pfeile werden also, wie bei den antiken Darstellungen Apollos, als pestbringende aufgefaßt. Um dieses Verderben von der Menschheit abzuwehren, kniet die Madonna, welche ihre Brust entblößt und mit einer bezeichnenden Handbewegung die unter ihrem Mantel Schutz suchende Christenheit dem Erbarmen ihres Sohnes empfiehlt. An der Spitze der Christenheit erblickt man Papst Leo X. und Kaiser Maximilian I.

Eine noch merkwürdigere Darstellung desselben Themas von der Hand Benozzo Gozzolis in der Kirche St. Agostino zu S. Gimignano läßt Christus und Maria vergeblich Wundmale und Brust zeigen, um den Zorn des göttlichen Vaters zu beschwichtigen. Erst dem hl. Sebastian gelingt dies. Unser Bild, das die Jahrzahl 1519 trägt, gehört ohne Frage kunstgeschichtlich und ikonographisch zu den merkwürdigsten der Sammlung.

Es folgt sodann das prächtige frühe Bild der Kreuztragung Christi von Hans Holbein dem Jüngeren, bezeichnet mit seinem Monogramm und dem Datum 1515, also aus dem achtzehnten Lebensjahre des Meisters. Weiter von demselben Künstler das zierliche Medaillonportrait des Erasmus von Rotterdam, eine

Perle geistreicher Miniatur-Ausführung. Woltmann hatte auf einen flüchtigen Blick hin das kleine Bild als Copie des Baseler Exemplars bezeichnet, und dieser Ausspruch war ohne Prüfung ziemlich allgemein angenommen worden. Ich habe an anderem Ort (im Repertorium für Kunstwissenschaft 1887) nachgewiesen, daß beide Bilder schon in der Wendung des Kopfes verschieden sind, und daß das Karlsruher dem Baseler an Feinheit und Originalität keineswegs nachsteht. Ferner finden wir von Hans Burgkmaier ein Bild der sieben Nothhelfer, welches durch die reiche Mannigfaltigkeit der Charaktere und die breite Behandlung fesselt. Noch interessanter vielleicht ist von Hans Baldung Grün das Votivbild des Markgrafen Christoph von Baden und seiner Familie, das schon wegen seiner zahlreichen Portraits (man sieht den Markgrafen mit zehn Söhnen und die Markgräfin mit fünf Töchtern) von historischer Bedeutung ist. In das Reich des classischen Mythos, aber mit völlig romantischer Auffassung, führt uns Lucas Cranach mit einem seiner köstlichsten kleinen Bilder, dem Urtheil des Paris, datirt 1530 und mit dem Monogramm bezeichnet. Kein anderer unter den damaligen deutschen Meistern hat weibliche Anmuth mit so naivem Reiz geschildert, wie der würdige wittembergische Bürgermeister und Maler. Paris in seiner silbernen Rüstung, in verlegener Unschlüssigkeit am Quell im Walde sitzend, und der ihm lebhaft zusprechende graubärtige Merkur in goldener Rüstung, sind natürlich Typen der Zeit. Die Reihe der Deutschen schließt sodann das prachtvolle männliche Bildniß von Georg Pencz, eines der gediegensten Werke des besonders im Portrait vortrefflichen Meisters.

Aus der holländischen Schule, dem Stolz der Galerie, ist eine Reihe von dreizehn Bildern aufgenommen, von denen man jedes als ein Cabinetsstück bezeichnen kann. An der Spitze steht Bartholomäus van der Helst mit dem großen Doppelportrait eines vornehmen Ehepaars in ganzer Figur, einer der herrlichsten Schöpfungen des Meisters, von vornehmer Auffassung und feinster Vollendung. Daran schließt sich als eine der kostbarsten Perlen der Galerie das Selbstbildniß von Rembrandt, das unter den zahlreichen Selbstportraits des Meisters einen überaus hohen

Rang einnimmt, etwa 1645 gemalt, also aus seiner frischesten Zeit stammend. Die ernsten kraftvollen Züge in dem tiefen goldenen Ton machen einen unauslöschlichen Eindruck.

Unter der kleinen Auswahl von Werken der holländischen Sittenbildmaler finden wir zunächst das dem Pieter Codde oder auch A. Duck zugeschriebene Bild einer Wachtstube, durch coloristische Feinheit und frappante Lebenswahrheit ausgezeichnet. Mit welchem Ergötzen betrachtet man die beiden Kartenspieler, die neben den drei in Schlaf versunkenen Kameraden ihre Dessertbeschäftigung mit unerschütterlicher Ausdauer betreiben! Dagegen führt der Liebesantrag von Gabriel Metsu, eines der köstlichsten und feinsten Bilder dieses großen Meisters, mit dem herrlichen Zusammenklang seiner leuchtend rothen, tief violetten und lichtweißen Töne uns eine andere Seite des intimen holländischen Lebens mit unübertrefflicher Delicatesse vor. Ueberaus anziehend ist sodann Gerhard Dows Köchin am Fenster in der zierlichen Ausführung all der appetitlichen Dinge, über welche das hübsche Mädchen mit dem hellblickenden Köpfchen gebietet. Pieter van Slingeland giebt uns ein gemüthliches Binnenleben in der nähenden Frau, die am Fenster sitzt und auf das Baby in der Wiege achtsame Blicke wirft, während ein älterer Knabe am Boden mit seinen Murmeln spielt, ein anderer weinerlich das Gesicht verzieht. Von höchster Feinheit und Vornehmheit der Auffassung ist ein kleines männliches Bildniß von Franz van Mieris, während Eglon van der Neer in seinen Kindern, welche eine Katze mit einem Vogelkäfig necken, ein Cabinetstück subtilster Feinmalerei geliefert hat.

Ein prachtvolles Bild von Karel du Jardin führt uns mit einer Hirtin, welche neben einem bepackten Maulthier, einem höchst geduldig dreinschauenden Esel und ein paar Schafen dasitzt, in die großen Formen italienischer Landschaft ein, während Jan van Heyden mit zwei seiner meisterlich ausgeführten holländischen Ansichten, Hondekoeter mit einem prachtvollen Hühnerhof vertreten ist, der durch unvergleichliche Wahrheit und Lebendigkeit, sowie durch großartige coloristische Wirkung fesselt. Von Wynants endlich finden wir eine seiner deliciösesten Landschaften.

Aus den italienischen Schulen, die in der Sammlung nur

schwach vertreten sind, ist eines der zartesten und innigsten Bilder des liebenswürdigen Lorenzo di Credi, die ihr Kind anbetende Madonna, ein schönes Beispiel von der edlen Kunst dieses Meisters. Daran schließt sich Benedetto Carpaccio mit einer schlichten Madonna sammt Heiligen, Giulio Romano mit dem meisterlich ausgeführten kleinen Bilde „Der Raub der Leukippiden", endlich Sassoferrato mit einer seiner tief empfundenen Madonnen. Aus der französischen Schule ist nur ein Bild aufgenommen, aber es zählt für viele; denn es ist das große prachtvolle Portrait Colberts von Philipp de Champaigne, das in seiner vornehmen Auffassung und seiner coloristischen Feinheit selbst einem van Dyck nicht zu weichen braucht.

Endlich sind noch zehn Gemälde moderner Meister aufgenommen, und auch hier finden wir nur Erlesenstes. Den Reigen beginnt Overbeck mit seiner innig empfundenen Auferweckung des Lazarus, dann kommt K. F. Lessing mit seinen Kreuzfahrern in der Wüste und zwei stimmungsvollen Landschaften, während J. W. Schirmer mit einer grandiosen Ansicht der Via Mala vertreten ist. Von Schwindt fehlt nicht die köstliche Humoreske von Ritter Kurts Brautfahrt, von Riefstahl finden wir das tiefernste Begräbniß im Hochgebirge, von Anselm Feuerbach eine seiner edelsten Schöpfungen, Dante mit den Frauen von Ravenna, eines von jenen Werken, in denen der hohe Genius des so früh verstorbenen Meisters sich am reinsten ausgesprochen hat. Von Adolf Tidemand treffen wir in „der Großmutter Brautschmuck" eines jener sinnigen gemüthvollen Bilder, welche jetzt noch ebenso anziehend wirken wie zur Zeit ihrer Entstehung, von Schmitson endlich in den „wilden Pferden" ein gewaltiges Werk voll kühnen dramatischen Lebens und fast dämonischer Wildheit. So darf man denn mit Recht sagen, daß diese mit voller Meisterschaft wiedergegebene Sammlung nur das Erlesenste bietet und für Kunstfreunde wie öffentliche Anstalten einen Schatz von Genuß und Belehrung enthält.

Lionardo in der Münchener Pinakothek.

Wenn man erzählt, daß die Münchener Pinakothek kürzlich ein echtes wohlerhaltenes Bild von Lionardo da Vinci erworben hat, und daß dieses Werk sich in Günzburg in Privatbesitz befand, so dürfte man leicht zweifelndes Kopfschütteln hervorrufen. Und doch verhält es sich wirklich so, und das kleine Bild (von 60 : 45 Centim.), welches im siebenzehnten Cabinet eine angemessene Aufstellung erhalten hat, trägt sowohl beim ersten Anblick als bei längerer Betrachtung so sehr den Charakter des großen Meisters, daß jeder Zweifel bald schweigen wird. Nachdem Professor Hauser es von einer dicken Firnißschicht gereinigt und einige Beschädigungen an untergeordneten Stellen ausgebessert hat, tritt die Schöpfung Lionardos in wunderbarer Harmonie vor uns hin.

Man sieht die Mutter Gottes in Dreiviertel der Gestalt als Kniestück etwas unter Lebensgröße in einem Zimmer sitzen, durch dessen auf Säulen gekuppelte Bogenfenster man den Ausblick in eine phantastische alpine Gebirgslandschaft hat. Sie hält auf ihrem Schoße das unbekleidete Christuskind, das in lebhafter Bewegung zur Mutter aufblickt und mit beiden Händchen nach einer Nelke greift, welche die Mutter mit der Linken ihm darreicht, während sie mit der Rechten den Körper des Kindes hält, so daß die Finger sich in das zarte Fleisch eindrücken. Neben ihr zur

Linken steht eine prächtige Glasvase mit Blumen, aus welcher sie offenbar eben die Nelke gekommen hat.

Prüfen wir das Bild genauer, so ist sofort zu erkennen, daß es nicht aus der reifen Zeit des Meisters stammt, wo er mit Recht als der größte unter den gleichzeitigen Malern hervorragte, sondern daß es ein Werk jener Frühepoche ist, da er noch unter dem Einfluß seines Meisters Verrocchio stand. Es hat in den Typen und in der Behandlung große Verwandtschaft mit der kleinen Verkündigung im Louvre und noch mehr mit der größeren Verkündigung in den Uffizien. Namentlich der holdselige Kopf der Madonna auf dem letzteren Bilde, mit dem lieblichen Oval, dem kleinen schwellenden Munde, den sanften Augen mit den großen Augendeckeln und dem zierlich angeordneten Lockenhaar erinnert sehr an unser Bild. Ueberaus bezeichnend für Lionardo ist die eher etwas große als kleine linke Hand der Madonna mit dem feingliedrigen Knochenbau und der scharf accentuirten Bewegung. Es sind Hände, wie sie auch wohl Lorenzo di Credi, der Mitschüler Lionardo's, bei Verrocchio zeichnet, nur sind sie bei ihm schwerer, massiver, minder fein bewegt. Eine Handstudie Lionardo's in der königlichen Sammlung zu Turin (Müller-Walde S. 100), hat nicht in der Haltung, wohl aber in der Structur große Verwandtschaft. Noch näher stehen die Hände der Madonna auf der Verkündigung in den Uffizien. Man wird bei diesen frühen Bildern Lionardo's vielfach an seinen Mitschüler erinnert, so besonders an die kleine Madonna in Dresden und an eine bekannte dortige Handzeichnung, sowie an das Madonnenbild im Dom zu Pistoja (vergl. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei I. S. 372). Aber überall wird man bei näherer Vergleichung sagen müssen, daß Lionardo's Formverständniß tiefer, sein Naturgefühl feiner ist als bei Lorenzo, und daß dieser ihn an geistigem Gehalt niemals zu erreichen vermag.

Nicht minder bezeichnend für Lionardo's frühe Zeit ist Anordnung und Faltenwurf der Gewänder, des Kleides und Mantels der Madonna, sowie des Kissens, auf welchem das Jesuskind sitzt. Diese Formen stehen an Freiheit und Breite entschieden hinter der großen Verkündigung der Uffizien zurück und lassen daher

unser Bild noch etwas früher als jenes erscheinen. Am meisten vielleicht wird das Jesuskind in der ungemein natürlichen Bewegung und der vollendeten Modellirung des Nackten an Lionardo erinnern. Der kleine von Gesundheit überquellende nackte Körper mit den Grübchen und den Fettfalten, namentlich aber der trefflichen Zeichnung und Bewegung der Hände und Füße findet an zahlreichen Zeichnungen und an wenigen Madonnenbildern Lionardo's, besonders der heiligen Jungfrau in der Grotte, große Verwandtschaft. Vergleicht man damit die Christuskinder von Lorenzo di Credi, so wird man sie an der größeren Stumpfheit und Unlebendigkeit der Form sofort erkennen.

Und nun vor allem, was bei dem großen Maler doch eine Hauptsache ist und bleibt: die coloristische Anlage des Ganzen. Das Bild hat einen überaus feinen, goldig bräunlichen Gesammtton und erscheint wie eine Milderung des viel tieferen Incarnats von Verrocchio's Maria mit dem Kinde in der Berliner Galerie, deren Bestimmung wir W. Bode verdanken. Von meisterhafter Durchbildung ist die Lichtführung unseres Bildes, wobei die Beleuchtung auf die rechte Seite der Madonna niederfällt und das Kind so sehr in's vollste Licht gerückt ist, daß es den strahlenden Augen- und Glanzpunkt des Ganzen bildet. Mit jener Gedankentiefe, die dem Meister schon früh eigen war, hat er coloristisch ausgesprochen, daß nicht die Madonna, sondern das Christuskind im Bilde die Hauptsache sei. Sodann hat er das lichtblaue Gewand der Madonna mit den kleinen rundlichen wellenförmigen Falten und ihren braunrothen Mantel vortrefflich zusammen gestimmt, und es möge hier die Bemerkung gestattet sein, daß gerade dieses Ziegelbraun für Lionardo sehr bezeichnend ist. Dazu gesellt sich der gelbe Ton des Futters und das tief braune Kissen, auf welchem der Kleine sitzt: ein Farbenaccord, der selbst noch für die späteren lombardischen Nachfolger des Meisters bezeichnend ist. In der technischen Ausführung macht sich eine eigenthümlich körnige Behandlung geltend, die auf ein etwas zähes, schwerflüssiges Bindemittel zu deuten scheint. Auch dies überrascht uns nicht bei einem Meister, von dem wir wissen, daß er unablässig Versuche mit neuen technischen Malprocessen gemacht hat. Endlich ist für

Lionardo noch bezeichnend die zerklüftete Alpenlandschaft des Hintergrundes, die man allerdings so früh wohl in keinem seiner Bilder nachweisen kann. Ob die Ausführung derselben, sowie der Vase mit den Blumen nicht einer geringeren Hand zuzuschreiben ist, möge genauerer Prüfung anheimgestellt werden.

Fassen wir alles zusammen, so besitzen wir in diesem neu aufgetauchten Bilde, (von welchem, beiläufig bemerkt, eine vortreffliche Photographie bei Hanfstängl erschienen), eine köstliche Perle aus jener herrlichen Zeit, da das strenge Naturgefühl des Quatrocento sich anschickte, eben durch die große Geisteskraft Lionardo's sich zu einem Stil von höchster Idealität, von classischer Vollendung aufzuschwingen. Das reizende Bild ist wie eine der noch halb verschlossenen Knospen, welche einen neuen glänzenden Frühling verkünden.

Renaissance-Architektur von Toscana.

Auf der Höhe der Menschheit steht für alle Zeiten jene große Bewegung der Renaissance, welche die neue Zeit gebar, und zu deren unerschöpflichem Schönheitsborn wir noch immer flüchten um unser Leben mit ihren höchsten Anschauungen zu durchdringen und uns frisch und gesund zu baden. Jakob Burckhardt hat in seiner „Cultur der Renaissance" uns tief in die geistigen Strömungen jener großen Epoche blicken lassen. Wir sehen auf's Klarste die hohe Begeisterung für die Schönheit und Weisheit des classischen Alterthums, welche jene Jugendperiode der Menschheit erfüllte; wir erkennen den stürmischen Drang der erleuchtetsten Geister-an der allseitigen Vollendung der eigenen Persönlichkeit zu arbeiten; Bücher, Bauten und Bilder sind die vornehmen Passionen der Zeit; den Inhalt des classischen Alterthums in sich aufnehmen, ihr leidenschaftliches Verlangen; durch monumentale Schöpfungen, namentlich durch herrliche Bauten unsterblichen Ruhm zu erwerben, ihr glühender Wetteifer; in vornehmer Verachtung irdischen Besitzes alles für diese Ziele zu opfern, ihr einmüthiges Verlangen.

Aus solch hoher Gesinnung mußte vor Allem eine Kunst hervorgehen, die jetzt in ihren Schöpfungen ein unvergleichliches Ganzes ausmacht, in dessen einzelnen Theilen wir nicht disjecta membra, nicht zufällig hingestreute Einzelglieder, sondern die sich gegenseitig bedingenden und ergänzenden Elemente eines innig zusammenhängenden Organismus erkennen. Darin liegt der Reiz unsterblicher Jugend, unvergänglicher Schönheit, mit welchem alle

diese Werke uns unausgesetzt fesseln. Vor Allem ist es Toscana, in erster Linie Florenz, wo wir den Sitz dieser Bewegung zu suchen haben, die florentinische Kunst beginnt unter großen Meistern, wie Brunellesco, Donatello, Ghiberti, den vollständigen Bruch mit dem Mittelalter durch das tiefste Versenken in die Welt des classischen Alterthums, welche dann wiederum die Führerin zur Natur ward und das geistvolle Erfassen der Wirklichkeit, die Verschmelzung des neuen Realismus mit den Anschauungen von ewiger Schönheit, wie die Antike sie bot, auf die Fahne der neuen Bewegung schrieb.

In erster Linie handelt es sich um die Architektur, die fortwährend noch in vorderster Reihe steht und in Verbindung mit den Schwesterkünsten das Bild einer großen Gesammtkunst darbietet, wie es nur wenigen Epochen eigen ist. Stets wieder wird es uns von Neuem mit Bewunderung erfüllen, mit welchem Ernst, welch' glühender Hingabe die großen Meister jener Zeit von Brunellesco und Leo Battista Alberti an die kümmerlichen Bruchstücke des classischen Alterthums zu erforschen und aus ihnen den Kanon einer neuen Architektur abzuleiten strebten. Daher sind ihre Bauten nicht bloß für die Einzelbildung, sondern auch für die Schönheit der Verhältnisse wahrhaft classische Muster, und was namentlich die letzteren betrifft, so wird bei den großen Theoretikern der Zeit direct ausgesprochen, daß es eine gewisse Musik der Verhältnisse sei, nach welcher sie trachten. Nichts ist also dem Gerathewohl der bloßen Laune anheimgegeben, alles gesetzmäßig begründet und doch über jedes Einzelne wie das Ganze ein Hauch von Poesie, von Anmuth und Würde ausgegossen, der nicht bloß aus der Phantasie, sondern vor Allem aus der hohen Gesinnung der schaffenden Künstler fließt. Es ist eine Vermählung entgegengesetzter Eigenschaften, aus der allein die Signatur des Classischen hervorgeht, und nur in den Schöpfungen der griechischen Kunst läßt sich der gleiche Hauch spüren. Daher sind auch für den heutigen Architekten diese beiden Kunstquellen als die reinsten und lautersten immer noch von der höchsten Wichtigkeit, und was von der gesammten antiken Cultur, trotz all' ihrer Verächter für die heutige Zeit mehr als je gilt, das muß auch hier behauptet

werden: unmittelbares Hereinbrechen der Barbarei wird uns überschwemmen, wenn diese Grundpfeiler unserer Bildung erst zu Boden liegen. Wer möchte aber bezweifeln, daß bei der verhängnißvollen Neigung unsrer Zeit zur Verrohung und Verwilderung sich alle Gleichgesinnten fest um das Banner classischer Cultur schaaren müssen, um diesen Strömungen einen Damm entgegenzuwerfen. Dasselbe gilt auch auf dem Gebiete der Architektur. Die griechische Antike und die toskanische Renaissance sind und bleiben ihre classischen Wegweiser. Schon das Eine ist in diesen beiden Epochen ewig mustergültig, das edle Maß, die hohe Sophrosyne, welche hier Alles durchdringt. In einer Zeit, welche von den Grundregeln der Architektur, der Eurhythmie der Verhältnisse kaum noch eine Ahnung hat, wo nicht selten innere Leere sich hinter äußerem Prunk zu verstecken sucht, ist es immer wieder lehrreich, in allen jenen Bauten der toscanischen Renaissance zu beobachten, mit welch' feinem Maßhalten, welch' vornehmer Anspruchslosigkeit die größten und herrlichsten Baugedanken zur Erscheinung gebracht sind. So kann nach allen Seiten hin das Studium dieser köstlichen Werke nur befreiend, klärend, läuternd wirken.

Daß wir bis auf den heutigen Tag keine völlig genügenden Aufnahmen und Darstellungen dieser Denkmälerwelt besitzen, ist bekannt; ebenso, daß bei uns nicht wie in Frankreich, schon seit langen Zeiten der Staat bei solchen großen Unternehmungen helfend eingreift. Es bedurfte der begeisterten Hingabe einer Zahl junger deutscher Architekten, welche sich zu einer Gesellschaft San Giorgio in Florenz verbanden, in der hochherzigen Absicht, all' ihr Wissen und Können, ihre Zeit und Kraft an die gründliche Untersuchung, Aufnahme und Darstellung dieser classischen Denkmäler zu setzen; es bedurfte aber auch des Unternehmungsgeistes und der Opferwilligkeit eines tüchtigen Verlegers, in diesem Falle der Verlagshandlung für Kunst und Wissenschaft, vormals Fr. Bruckmann, um das Geplante würdig in's Leben zu führen. Als Leiter trat an die Spitze des Ganzen Director Stegmann, und für die wissenschaftliche Seite der Aufgabe, vor Allem die Abfassung des Textes wurde in einem der feinsten Kenner der

italienischen Renaissance-Architektur, Baron Heinrich v. Geymüller, die geeignetste Kraft gewonnen. Fast unüberwindlich schienen trotzdem die Schwierigkeiten, welche sich diesem stolzen und großen Unternehmen entgegenthürmten; nachdem im Jahre 1885 eine erste Lieferung in verheißungsvollster Weise erschienen war, konnte man eine Zeit lang fürchten, das Unternehmen scheitern zu sehen. Um so freudiger wird die Bewegung in den entsprechenden künstlerischen Kreisen sein, wenn sie die zweite eben erschienene Lieferung erblicken und damit die Gewähr erhalten, daß das ebenso groß angelegte, wie schön ausgeführte Werk nunmehr auf ein sicheres stetiges Fortschreiten Aussicht giebt.*)

Der Inhalt des Textes bringt zunächst eine Fortsetzung des Abschnittes über Brunellesco, von dem es den köstlichen Bau des Findelhauses und den Anfang der Besprechung der Kirche San Lorenzo bietet. Daran schließt sich der Abschnitt über Antonio Rossellino, dessen unvergleichliche Grabcapelle des Cardinals von Portugal in San Miniato geschildert wird. Dazu gesellen sich zwölf Tafeln in demselben Maßstab eines mächtigen Imperialfolio. Die Grundlage dieser Darstellungen bilden die in strenger Linienmanier wiedergegebenen architektonischen Aufnahmen, welche in ihrer ganzen Behandlung mit den überall eingeschriebenen Maßen die Gewähr größter Treue und Zuverlässigkeit in Anspruch nehmen. Dahin gehört auch der große Grundriß des Findelhauses, soweit er auf Brunellesco zurückzuführen ist, ein Muster von Klarheit und Harmonie. Um aber zugleich der unmittelbaren Wirkung dieser edlen Bauten in ihrem vollen Reiz gerecht zu werden, ist der Lichtdruck zu Hülfe genommen worden, und diese großen prachtvollen Blätter mit ihrem feinen bis in die tiefsten Schatten hinein klaren Ton werden nicht bloß das Entzücken des Architekten, sondern auch jedes Kunstfreundes sein. Wir haben zunächst die Loggia am Platz der Annunziata gegenüber dem Findelhaus, ein Werk Antonio da San Gallo des älteren, dann das einfach edle Grabmal von Giovanni und Piero de Medici in der alten Sacristei von San Lorenzo, von Andrea del Verrocchio,

*) Inzwischen sind zehn Lieferungen erschienen.

weiter eine prachtvolle große Innenansicht von San Lorenzo, dessen herrliche Verhältnisse hier um so klarer heraustreten, als sie nicht durch das häßliche Weiß der Wände beeinträchtigt werden. Daran schließt sich eines jener edlen Tabernakel an Or San Michele, in welchem Donatellos Kunstweise erkannt wird, endlich eine vorzügliche Aufnahme der Fassade von Sta. Maria Novella, dieses hochoriginellen Werkes von Leo Battista Alberti. Als kleinere Illustrationen gesellen sich dazu eine Console mit Capitäl von der Halle des Findelhauses und drei jener köstlichen Wickelkinder, mit welchem Luca della Robbia der Fassade dieses Gebäudes unvergleichlichen Reiz verlieh.

Zum Beweis, mit welcher Sorgfalt die Herausgeber ihrem Werk die höchste künstlerische Vollendung zu geben suchen, dürfen wir die Thatsache anführen, daß die fünf großen Lichtdruckblätter der ersten Lieferung hier noch einmal, und zwar in einem feiner abgestimmten Tone, dargeboten werden, weil den Herausgebern der photographieartige Ton der ersten Blätter nicht genügte.

Die architektonischen Aufnahmen, hauptsächlich im Aufriß der Fassaden, in Durchschnitten und Einzelheiten constructiver und ornamentaler Art bestehend, umfassen den schönen Palazzo Bartolini von Baccio d'Agnolo, mit welchem die Feinheit der Hochrenaissance in Florenz einzieht und zugleich der Palast sich in's einfach anmuthige Wohnhaus verwandelt, sodann das Findelhaus, die alte Sacristei von San Lorenzo und die Grabkapelle des Cardinals von Portugal, deren köstliche Anmuth selbst aus diesen einfachen Umrissen hervorleuchtet. Doch würde bei diesem Bau, der, wie kaum ein anderer, Architektur, Plastik und Malerei zu polychromer Wirkung verdient, die Zugabe eines farbigen Blattes sehr erwünscht sein.

Der Text, bei welchem die fleißige Berücksichtigung des archivalischen Materials sofort in die Augen springt, behandelt zunächst das Findelhaus, dessen ursprüngliche Anlage, mit Heranziehung der Angaben des Anonymus Manetti, von den späteren Zusätzen möglichst scharf geschieden wird. Als Gründungszeit wird das Jahr 1419 angegeben, gewisse Abweichungen vom Plane Brunellescos werden mit seiner Abwesenheit 1430 erklärt, als Vollendungs-

zeit steht das Jahr 1444 fest; denn am 5. Februar des folgenden Jahres fand die Aufnahme des ersten Kindes statt. Bezeichnend ist, daß schon Manetti von Brunellesco erzählt, er habe danach gestrebt, die musikalischen Proportionen der Alten wiederzufinden. Nach einem kurzen Anfang über S. Lorenzo geht der Text sodann zu Antonio Rossellino über, von dem er zunächst die innere Kanzel im Dom zu Prato und das Grabmal Roverella in S. Giorgio vor Ferrara erwähnt, um dann ausführlicher die Kapelle des Cardinals von Portugal zu schildern. Dieser edle, in frühester Jugend 1459 gestorbene Kirchenfürst hatte testamentarisch seine Beisetzung in S. Miniato befohlen, und nach Milanesi wurde das Grabmal um 425 Goldgulden verdungen. Das Werk ist eines der edelsten Kleinode der Frührenaissance, durch die Mitwirkung der drei Künste zu einem classischen Ausdruck dessen geworden, was jene Zeit wollte und vermochte. Die Mittheilung des schönen musivischen Fußbodens ist sehr dankenswerth.

Wir scheiden von der prächtigen Publication, indem wir ihr die besten Segenswünsche auf den Weg geben. Hoffentlich wird sie nach Ueberwindung so vieler Schwierigkeiten in stetigem Fortschreiten ihre Aufgabe glücklich vollenden.

Künstlerisches aus Württemberg.

Das Regierungsjubiläum König Karls von Württemberg hat neben allen übrigen zahlreichen Bethätigungen der Liebe und Zuneigung auch die Kunst und die Kunstgeschichte zur Mitwirkung aufgerufen und so liegt uns vor Allem der Anfang einer wissenschaftlichen Darstellung der Denkmäler des Landes vor, wie wir sie schon längst gewünscht haben. Denn das schwäbische Land ist noch immer in Deutschland eines der reichsten an hervorragenden Denkmälern alter Kunst, die durch das ganze Mittelalter und alle Epochen der Renaissance eine lebensvolle und eigenartige Blüthe entfaltet hat. Stellen sich uns hier doch schon aus romanischer Zeit in den drei großen Abteien von Maulbronn, Bebenhausen und Comburg Gesammtanlagen dar, wie sie kaum irgendwo noch so vollständig sich vorfinden; bringt das spätere Mittelalter zierliche Prachtwerke hervor, wie die Frauenkirche zu Eßlingen mit ihrem graciösen Thurm und Colossalschöpfungen wie das Münster zu Ulm; tönen uns in den bildenden Künsten gefeierte Namen, wie Jörg Syrlin, Bartel Zeitblom, Martin Schaffner, entgegen; entfaltet sich unsere deutsche Renaissance in Werken, wie den Schlössern zu Tübingen, Stuttgart, Neuenstein, zu selbständiger hoher Bedeutung; bringt endlich sogar die Zeit des Rococo noch Prachtwerke hervor, wie die Residenzschlösser

in Stuttgart und Ludwigsburg und die kleineren, aber eleganten Anlagen von Monrepos, der Favorite und Solitude u. s. w. Genug, es entfaltet sich uns hier eine Kunstentwickelung, welche vom Anfange des elften bis in den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts fast ununterbrochen Geist und Charakter von Land und Volk mit hinreißender Lebensfülle und hoher Künstlerkraft vor Augen führt.

Dieses fast unabsehbare Bild in festen Strichen zu entwerfen und dem Beschauer und Leser zu Nutz und Frommen zu entrollen, ist eine Aufgabe von höchstem Reiz, die aber in ihrer nicht zu verkennenden Schwierigkeit nur dann würdig gelöst werden konnte, wenn eine Reihe günstiger Bedingungen zusammentraf. In erster Linie gehörte dazu ein mit dem Lande und seinen Denkmälern auf's Innigste vertrauter Leiter des Unternehmens. In Dr. Eduard Paulus, dem hochverdienten Conservator der Kunst- und Alterthumsdenkmäler Württembergs, fand sich die geeignete Persönlichkeit, doppelt geeignet deshalb, weil er mit der gediegenen Kenntniß des Forschers die Gabe anmuthend fesselnder Darstellung in seltenem Maße verbindet. Für die Aufnahme der Denkmäler ist ihm im Architekten Joseph Cades ein Mann zur Seite getreten, der mit rastlosem Fleiß und feinem Verständniß durch seine präcisen Darstellungen allen Formentwickelungen gerecht zu werden weiß. Nicht minder gehörten aber dazu eine rührige und opfermuthige Verlagshandlung, welche dem reichen Material eine so anziehende typographische Form zu geben wußte, wie sie sich in den bis jetzt erschienenen Lieferungen darbietet. Dennoch wurde die Herausgabe des schönen Werkes erst dadurch ermöglicht, daß der Minister des Kirchen- und Schulwesens Dr. von Sarwey dem Unternehmen in nachdrücklicher Weise seine Unterstützung zuwandte und die Stände des Landes zur Förderung desselben zu bewegen wußte. Die Volksvertretung Württembergs hat sich dadurch ein hohes Verdienst um die allgemeine Würdigung und Schätzung seiner herrlichen alten Denkmäler erworben.

Unter dem Zusammenwirken dieser Kräfte ist nun dasjenige Werk entstanden, welches wir schon in seinen Anfängen als ein

verheißungsvolles bezeichnen dürfen*). Die Anlage desselben ist von der jetzt bei solchen Arbeiten allgemein üblichen dadurch verschieden, daß neben einem in bequemem Octavformat erscheinenden reich illustrirten „Inventar" ein Bilderatlas in Folio hergeht, welcher außer vielen neueren Aufnahmen Manches aus früheren Publicationen von Heideloff, Egle, Beisbart, Leibnitz, Haßler u. A. bietet. Solchergestalt ist das neue Werk wohl dazu angethan, manche werthvolle Schätze früherer Zeit in sich aufzunehmen und zugleich bietet das größere Format in erwünschter Weise Gelegenheit, auch jene älteren Publicationen größten Maßstabes zu verwerthen. Für die Wiedergabe der Darstellungen sind die verschiedenen modernen Techniken, Holzschnitt, Zinkotypie und Lichtdruck in mustergültiger Weise verwerthet. So ist denn der Eindruck des bereits Vorliegenden ein wahrhaft herzerfreuender und läßt auch für den weiteren Verlauf das Beste erwarten.

Von dem reichen Inhalt sei nur kurz das Wichtigste gestreift. Das „Inventar" beginnt mit dem Neckarkreis und nach einer anschaulich geschriebenen Einleitung, die mit prächtigen Holzschnittillustrationen über Backnang, Murrhardt, Oppenweiler, Denkendorf, Markgröningen (hier in dem Rathhause eines der großartigsten Fachwerkgebäude Deutschlands) geschmückt ist, beginnt die Beschreibung Stuttgarts, in welcher wir treffliche neue Aufnahmen der Stiftskirche und der Leonhardskirche finden. Dann geht die Darstellung zur Schilderung des alten Schlosses und des bekanntlich vor vierzig Jahren zerstörten Lusthauses über, durchweg unter Zuziehung zahlreicher Abbildungen, bei letzterem Gebäude nach den Aufnahmen des verstorbenen Architekten Beißbart, der dieselben kurz vor dem Abbruch ausgeführt hat. Daß dieser herrliche Bau eine der prachtvollsten und originellsten Schöpfungen unserer Renaissance war, der nirgends seines Gleichen findet, wissen wir leider nur zu wohl, und es ist ein kümmerlicher Trost, daß er uns wenigstens im Bilde erhalten ist. Treffliche

*) Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von Dr. Ed. Paulus. Stuttgart, Paul Neff. 1889. 8o u. Fol.

Beigaben sind der Plan von Stuttgart aus dem 17. Jahrhundert nach Merian, der schöne Lichtdruck nach dem Portal an der alten Kanzlei, eines der elegantesten Werke unserer Frührenaissance, die perspectivische Ansicht des ehemaligen Lusthauses mit seiner Umgebung, das prächtige Renaissance-Epitaph an der Ufkirche bei Cannstatt und die hübsche Ansicht der früheren Kirche zu Berg.

Werfen wir nun auch noch einen Blick auf den Inhalt des Atlas. Wir zählen hier in den vorliegenden drei ersten Lieferungen nicht weniger als zwanzig große Tafeln, bei welchen besonders die prächtigen Lichtdrucke von M. Rommel u. Cie. die erste Rolle spielen. Wir finden eine vorzügliche Darstellung des ergreifend großartigen Calvarienberges bei der Leonhardskirche, wobei wir uns nur wundern, daß die herkömmliche falsche Bezeichnung „Oelberg" beibehalten ist. Vom königlichen Residenzschloß, einer der vornehmsten Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts, ist der edle und reiche Mittelbau aufgenommen, vom Prinzenbau die Fassade sammt dem vor derselben errichteten Schillerdenkmal Thorwaldsens, dessen vornehme monumentale Erscheinung man immer gern wiedersieht. Weiter nennen wir ein paar von den prächtigen Standbildern württembergischer Grafen im Chor der Stiftskirche, die zu den elegantesten Denkmälern unserer Hochrenaissance gehören, sodann aus der Spätzeit des Mittelalters das allerdings stark restaurirte Portal-Tympanon am Apostelthor derselben Kirche mit einer derben Darstellung der Kreuztragung Christi, in welcher man eine in's Plastische übersetzte Scene aus den damaligen Passionsspielen zu erkennen hat. Dem ehemaligen Lusthaus gehören zwei Blätter, das alte und das neue Schloß schildern zwei malerische Ansichten, ein großer effectvoller Holzschnitt bringt eine Ansicht der Frauenkirche von Eßlingen, bei deren zierlich durchbrochenem Thurme jedoch das mangelnde Verständniß des Holzschneiders sich dem schärferen Blick bemerklich macht. Vortrefflich dagegen sind die sechs Ansichten aus Eßlingen nach Zeichnungen von Cades, in welchen malerische Auffassung und gediegenes Verständniß der Formen sich die Hand reichen. Dasselbe gilt von den Aufnahmen der Kirche zu Sindelfingen, der Stadtkirche zu Lauffen a. N., der

Klosterkirche zu Denkendorf, der Kirche zu Mettingen und zahlreichen Ansichten aus dem Schönbuch und dem Oberamt Brackenheim, welche hauptsächlich uns mit den reizvollen Fachwerkbauten des Landes bekannt machen. Ueberhaupt muß schon hier betont werden, daß das Eigenartige und Liebenswürdige der schwäbischen Architektur in wahrhaft überraschender Fülle sich geltend macht. Weiter ist der Schloßcapelle zu Liebenstein, in welcher der barocke Geist eines Wendel Dietterlein mit Uebermuth seine Faschingsfahne schwenkt, ein ganzes Blatt mit drei flott behandelten Holzschnitten gewidmet. In derselben Darstellungsweise sind endlich die Ansichten der großartigen Abtei Comburg und der Walderichscapelle zu Murrhardt durchgeführt. Letzteres bekanntlich eines der üppigsten Prachtstücke romanischer Architektur aus der Hohenstaufenzeit, so reich und glänzend, als ob die Goldschmiede von Gmünd ihre zierlichsten Arbeiten hätten in Stein übersetzen lassen. Doch wollen wir nicht verhehlen, daß bei diesen großen Holzschnitten bisweilen größere Schärfe und Klarheit des Details wünschenswerth wäre.

Worin liegt nun der unverwüstliche Reiz bei all' diesen Denkmälern unserer alten Kunst? Doch wohl darin, daß jene Zeiten vom frühen Mittelalter bis in den Ausgang des vorigen Jahrhunderts hinein stets eine eigene Sprache in der Kunst geredet haben, ein eigenes Glaubensbekenntniß mit voller Ueberzeugung aussprechend und bethätigend, während unsere Architektur aus dem Eklecticismus nicht herauskommt und ihre Gedanken in einer fremden, entlehnten Sprache ausdrücken muß. Daher das Herzerfrischende einer Publication, wie die vorliegende, der wir nun den freudigsten Anklang und den besten Erfolg wünschen.

Einen besonderen und höchst interessanten Abschnitt der württembergischen Baugeschichte behandelt die prächtig ausgestattete Jubiläumsfestschrift der technischen Hochschule in Stuttgart, welche „die Hoflager und Landsitze des württembergischen Regentenhauses" in einer musterhaften Darstellung von Oberbaurath Dr. C. F. v. Leins (Stuttgart bei Greiner u. Pfeiffer) darstellt. In kundigere Hände konnte eine solche Aufgabe nicht gelegt werden, die hier mit ebensoviel gründlicher Einsicht, wie anziehender

und fesselnder Darstellungsgabe gelöst worden ist. Man bekommt hier einen Ueberblick über den wichtigsten Theil der Bauthätigkeit eines der baulustigsten Fürstengeschlechter Deutschlands und wenn wir hervorheben, daß nicht weniger als 115 Abbildungen in Grundrissen, Durchschnitten, äußeren und inneren Ansichten und Details dem schönen Werk als Erläuterung beigegeben sind, so wird man leicht ermessen, welch' mannigfacher Reiz und welch' reiches Interesse diese Publication auszeichnet. Daß dabei, wo es nothwendig erschien, auf ältere Abbildungen zurückgegriffen wurde, erhöht noch den Werth des Ganzen. Mit einer Darstellung des jetzt zerstörten und unter König Wilhelm durch eine Grabcapelle verdrängten Stammschlosses auf dem Rothen Berg bei Cannstatt beginnt die Schilderung, indem sie uns nach einer früheren Aufnahme ein Bild des lieblichen Neckarthals mit der alten Burgruine vorführt. Dann folgt Urach, die Stiftung des Grafen Ludwig, eine überaus schlichte Anlage, die indeß in dem „goldenen Saal" ein Prunkstück unserer prachtvollsten Hochrenaissance bewahrt. Eine der umfangreichsten Schöpfungen unserer Frührenaissance ist sodann das Schloß zu Tübingen mit seinen stattlichen Portalen und seinem gewaltigen Rittersaal. Daran schließt sich als Schöpfung des edlen Herzogs Christoph das einfachere Schloß zu Göppingen, das durch eine der prachtvollsten Wendeltreppen ausgezeichnet ist. Mit dem alten Schloß in Stuttgart, seinem herrlichen Säulenhofe und den gewaltigen Rundthürmen erreicht die Renaissance hier ihren Höhepunkt. Von dem Jagdschloß Hirsau, der letzten Schöpfung der württembergischen Renaissance, ist bekanntlich nur die durch Uhlands Gedicht berühmt gewordene Ruine übrig geblieben.

Mit Ludwigsburg beginnt die Reihe der prachtvollen Bauten einer neuen Zeit, wo fürstliche Allgewalt und Willkür sich nach dem Muster Ludwigs XIV. in großartigen und verschwenderischen Schloßbauten documentirte. Von großem Interesse ist hier eine Darlegung der allmählichen Entwickelung und immer großartigeren Ausdehnung des Planes. Die beiden kleineren Schlösser Favorite und Monrepos gehören in Feinheit der Grundrißbildung und künstlerischem Werth der Ausstattung zum Vollendetsten, was die

damalige Baukunst geschaffen hat. Nicht minder bedeutend ist sodann das überaus umfangreiche, außen und innen trefflich disponirte Residenzschloß zu Stuttgart, die Schöpfung des Herzogs Karl Eugen, bei welcher zuerst wieder nach den Ueberschwänglichkeiten des Barockstils ein edler und doch nicht nüchterner Classicismus zu Worte kommt. Besonders reich sind hier die bildlichen Beigaben in Grundrissen, äußeren und inneren Ansichten, unter welchen die des weißen Saales und des Marmorsaales in ihrer vornehmen Pracht vorzüglich zur Geltung kommen. Derselben Zeit gehört das kleine Lustschloß der Solitude, wiederum das Muster einer graciösen Anlage und geistreicher Grundrißbehandlung, ferner Hohenheim, das uns in der ganzen Ausdehnung seines ursprünglichen umfangreichen Planes vorgeführt wird, in Verbindung mit den englischen Anlagen, einem der frühesten Beispiele dieser Art. Aus König Wilhelms Zeit datirt sodann das kleine Schlößchen zu Weil, das stattliche Schloß Rosenstein in streng classischem Geschmack, der Wilhelmspalast, sowie das Palais des Kronprinzen und vor Allem die Wilhelma, das maurische Zauberschloß mit seinen herrlichen Gartenanlagen. Daran schließt sich die für den damaligen Kronprinzen erbaute Villa bei Berg, das Jugendwerk und Meisterstück von Leins. Den Schluß bilden die unter König Karl ausgeführten Bauten in Friedrichshafen und Bebenhausen. Die Letzteren zeigen gegenüber den ausschweifenden Anlagen der früheren Zeit ein schlichtes Maßhalten in der Raumgestaltung und feines künstlerisches Gefühl in der Durchführung. So bietet denn die werthvolle Schrift einen interessanten Ueberblick über die Entwickelung des Schloßbaues der württembergischen Herrscher.

Wir schließen an diese Betrachtung ein drittes ebenfalls zum Jubiläum des Königs erschienenes Werk, welches von den Karlsruher Architekten, Kempermann und Slevogt, herausgegeben ist und in dreißig prachtvollen Photographien das Juwel der mittelalterlichen Architektur Schwabens, Kloster Maulbronn, zum Gegenstand hat. Schon oft ist diese unvergleichlich großartige und wohlerhaltene Anlage zum Gegenstand der Darstellung gemacht worden und es fehlt namentlich nicht an photographischen Auf-

nahmen, aber zum ersten Mal wird uns eine vollständige Wiedergabe des Ganzen bis in alle einzelnen Theile geboten, die von künstlerischem Gesichtspunkt aus unternommen und mit dem feinsten Verständniß durchgeführt ist. Wir wandeln durch alle Theile der umfangreichen Abtei und gewinnen ein Bild von der reichen und vielseitigen architektonischen Entwickelung, die von der Strenge romanischer Formbildung beginnend, zu den edelsten und glänzendsten Schöpfungen unseres Uebergangsstiles sich bewegt und mit mancherlei originellen Zusätzen der verschiedenen gothischen Epochen abschließt.

Wenn man eine halbe Stunde von der Bahnstation durch herrlichen lichten Buchenwald gegangen ist, stellt sich die wie gewöhnlich in stiller Waldeinsamkeit angelegte Cisterzienser-Abtei mit ihren ernsten Mauermassen halb eingehüllt von riesigen Linden so poetisch anheimelnd dar, wie eines der schönsten Blätter sie uns vorführt. Eine andere dieser trefflichen Aufnahmen zeigt uns die Kirche von der Ostseite, eingeschlossen von einem hügeligen Waldgürtel, zur Linken der originelle sogenannte Faustthurm, denn die Sage hat sich diese merkwürdige Baugruppe nicht entgehen lassen. Ein anderes Blatt giebt dann diesen seltsamen spätmittelalterlichen Bau ausführlicher. Nicht weniger als acht Blätter sind dem Innern der Kirche gewidmet, wobei der grandiose Crucifixus, der Lettner, die reichen spätgothischen Chorstühle und der prächtige Levitensitz gebührend zur Geltung kommen. Zahlreich sind die Aufnahmen aus den Kreuzgängen, die in ihrem mannigfaltigen malerischen Reiz und dem Reichthum der Stilentwickelung immer auf's Neue fesseln. Daß sodann das Refectorium und das Paradies, die bekanntlich zu den großartigsten Schöpfungen des Uebergangsstils gehören, sich auch in diesen Aufnahmen auf's Glänzendste darstellen, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Eine willkommene Zugabe endlich ist der Grundriß des Klosters, auf welchem die verschiedenen Bauepochen farbig charakterisirt sind.

Sicherlich ist Maulbronn ein Unicum unter allen deutschen Denkmälern; aber gewiß ist auch, daß es durch dieses schöne Werk eine Aufnahme erfahren hat, wie sie kaum einem anderen bis jetzt zu Theil geworden ist.

Endlich hat auch das gewaltige Hauptwerk der mittelalterlichen Baukunst des Landes seinem Protector eine Huldigung zum Jubiläum dargebracht. Dieselbe besteht in einem reich und prächtig ausgestatteten Festgruß der „Ulmer Münsterblätter", im Auftrage des Münstercomités herausgegeben von August Beyer und Friedrich Pressel (Verlag von J. Ebner in Ulm). In der Reihenfolge dieser äußerst verdienstlichen Publication ist es das sechste Heft. Zunächst enthält es einige werthvolle Beiträge, die mehr oder minder mit dem Münster zusammenhängen. Ein trefflich ausgeführter Lichtdruck von M. Rommel & Cie., der sämmtliche Illustrationen ausgeführt hat, bringt das bekannte in der Besserer-Capelle des Münsters befindliche Brustbild des Ulmer Patriziers Eitel Besserer, aus dem Jahre 1516, von Martin Schaffner. Nicht minder schätzenswerth ist die Nachbildung einer Zeichnung des Matthäus Böblinger von 1474, einen Entwurf desselben zu dem ehemals an der Südseite auf dem Münsterplatz errichteten „Oelberg" enthaltend. Es war ohne Frage wohl das kunstreichste und zierlichste Werk dieser Art. Als Verfertiger der Figuren lernen wir einen Meister Michel (1517) kennen. Kurze Zeit darauf, im Jahre 1531, wurden die Hauptfiguren bei der Bilderstürmerei zerstört und als im Anfang unseres Jahrhunderts Ulm in baierische Hände kam, wurde auch der prächtige Bau völlig niedergerissen, weil derselbe „den Exercierübungen im Wege stand"! Wieder ein Beispiel von der stupiden Brutalität, mit welcher man damals allgemein gegen unsere alten Denkmäler wüthete; wir wollen nur an das ebenfalls von der damaligen baierischen Verwaltung abgerissene und als altes Metall verkaufte prachtvolle Bronzegitter Peter Vischers im Rathhaus zu Nürnberg erinnern. Der Oelberg zu Ulm war ein zierlicher auf sechs Pfeilern ruhender Bau von 24 Fuß Durchmesser, der mit seiner reich durchbrochenen Pyramide sich 70 Fuß hoch erhob. Die Formen entsprechen den am Münsterthurm zur Verwendung gekommenen, die Zeichnung gehört zu den kostbarsten und seltensten Denkmälern dieser Art und läßt den alten Meister als einen Künstler von großer Feinheit der Empfindung erkennen. Karl Walcher theilt in einem besonderen Aufsatz, der mit Nachbildungen

der drei einzig noch erhaltenen, leider stark beschädigten Figuren geschmückt ist, alles Wissenswerthe über die Entstehung und den Untergang des Werkes mit. Ein anderer Aufsatz vom Pfarrer Dr. Probst berichtet in anziehender Weise über eine „Nachblüthe der mittelalterlichen Kunst in Oberschwaben“ und weist mit hoher Wahrscheinlichkeit nach, daß dieselbe ihren Sitz in Ravensburg gehabt habe, wo allerdings die Zeitverhältnisse eine längere Nachblüthe der Kunst begünstigten, während in Ulm mit dem Durchbruch der Reformation die kirchliche Kunst ihren Abschluß findet. War ja auch Meister Jakob Ruß, der den Rathhaussaal in Ueberlingen mit Schnitzwerken schmückte und dessen Ruf so weit drang, daß man ihm die Anfertigung des Hochaltars im Dom zu Chur übertrug, ein Ravensburger. Die beigegebenen Abbildungen von zwei Holzschnitzwerken lassen ein feines Lebensgefühl und viel Schönheitssinn, wie er der schwäbischen Schule überhaupt eigen war, erkennen.

Sind alle diese Beiträge von entschiedenem Werth, so beruht doch der Schwerpunkt der prächtigen Publication auf den Mittheilungen über das Münster. Zunächst bietet das Titelblatt eine Ansicht des Münsterthurmes in seiner Vollendung nach dem für die Ausführung maßgebenden Modell. Unterstützt wird diese Darstellung durch den in mehr als doppeltem Maßstab beigegebenen geometrischen Aufriß von der Hand des Münsterbaumeisters Beyer. Dieser Darstellung liegt der alte Pergamentriß Matthäus Böblingers zu Grunde, doch hat man sich nach reiflicher Ueberlegung bewogen gefunden, das Achteck um zwei Meter zu verkürzen, den Helm aber um zwölf Meter zu strecken, wodurch der ganze Thurm sich zu einer Höhe von 161 Meter erheben wird. Es ist wohl kein Zweifel, daß diese schlankere Form des Helms den Eindruck sehr günstig gestalten dürfte. Daß man den Münsterthurm nicht etwa mit dem Thurm von Freiburg oder den Kölner Domthürmen vergleichen darf, liegt in der Natur der Sache, da wir in Ulm einen Bau der Spätgothik vor uns haben, von welchem wir eine so streng folgerichtige organische Entwickelung nicht verlangen können. Vielmehr zeigt sich die Spätgothik hier in ihrer Vorliebe für spielende und zum Theil will-

kürliche Neuerungen, in denen ein geistreicher Meister seine Originalität zur Geltung bringt. Dahin gehört zunächst das kühne System von Gitterwerken, welche, zuerst beim Münster von Straßburg angewandt, wie ein luftiges Netz, die ganze Fassade von unten auf umspielen. Noch entscheidender für den Aufbau des Thurmes ist der Umstand, daß das Achteck nicht in Spitzgiebeln endet, von welchen der Helm aufsteigt, sondern daß ein horizontaler Abschluß sich ziemlich einschneidend geltend macht. Ja der Meister wiederholt solche Horizontalgesimse sogar vier Mal und bekrönt sie mit durchbrochenen Galerien, welche die für die Spätzeit so charakteristische geschweifte Bogenform des sogenannten „Frauenschuhs", zeigen. Der Ulmer Thurmhelm wird sich dadurch ganz besonders originell gestalten.

Ein weiteres Blatt giebt nach einem alten Stich die Ansicht des Münsters vom Jahre 1666, vom Maler Jonas Arnold „denen wohledelgebornen, gestrengen, edlen, vesten, fürsichtigen, hoch- und wohlweisen" Herren vom Rathe gewidmet. Nicht minder interessant ist die Darstellung des ganzen Münsters von Südwest, wie dasselbe um 1841 sich zeigte. In diesem Jahre entstand nämlich von Seiten des „Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben" der Gedanke einer würdigen Wiederherstellung und eines Ausbaues des herrlichen Gotteshauses, dessen baulicher Zustand ein jammervoller, ja in hohem Grade gefährlicher war. Der Baumeister Thrän verfocht den Gedanken einer völligen Herstellung und der rastlosen Agitation des nun auch schon längst heimgegangenen Professors Haßler und seiner unermüdlichen Thätigkeit verdankt man es, daß ganz Deutschland für den Ausbau dieses größten protestantischen Gotteshauses unseres Vaterlandes gewonnen wurde. Zunächst wurden die von der gottvertrauenden Verwegenheit des Mittelalters einfach fortgelassenen Strebebögen am ganzen Langhaus ausgeführt — ein Werk, das allein schon einen riesigen Aufwand erforderte und bei der colossalen Spannweite von 15 Meter für diese 24 gigantischen Bogensysteme auch technisch von höchster Bedeutung war. Dann wurden die beiden nur in den Anfängen vorhandenen Chorthürme mit ihren durchbrochenen Helmen bis zur Höhe von

86 Meter vollendet und schließlich der Ausbau des großen Westthurmes in Angriff genommen. Den jetzigen Stand der Arbeit erkennen wir aus einem weiteren Blatt, das zugleich die interessante Darstellung der riesigen Gerüste darbietet. Den Gegensatz des Münsters vom Jahre 1841 und des heutigen schildert treffend und schön Ed. Paulus:

„So lange Deutschland lag in Schmach und Leide,
Standst du, mein Thurm, mit niedr'er Trauerhaube,
Standst du, mein Thurm, im wüsten Schlachtenstaube,
Fiel Schmuck um Schmuck von deinem Feierkleide.

Oft zuckt das deutsche Schwert in seiner Scheide,
Oft rauscht es kühn in deinem goth'schen Laube,
Aus Noth und Tod wächst unserm Volk der Glaube
An gold'ner Zukunft Auferstehungsfreude.

Und wieder kam das Reich und kam der Friede!
Bis zu der Höhe, wo die Wolken schweben,
Steigt nun die ganz durchbroch'ne Pyramide,

Von Blumenkränzen wonniglich umgeben, —
Das Wunder, das wir kaum geahnt im Liede,
Darf nun versteinert in den Himmel streben."

In kürzester Frist wird dieses Wunder sich vollzogen haben. (Bekanntlich ist vor Kurzem die Vollendung des Riesenwerkes erfolgt.) Dann steht im herrlichen, ganz vollendeten Ulmer Münster eine der gewaltigsten Schöpfungen da, in welcher Mittelalter und neueste Zeit sich brüderlich die Hände reichen.

Eine vergessene Reichsstadt.

Wie reich an Schönem und Bedeutendem unser Vaterland ist, wie reich an wenig oder an gar nicht Bekanntem, erfährt auch jetzt noch der wandernde Kunsthistoriker auf Schritt und Tritt. Wie manches Jahr man auf Erforschung der Denkmäler der Heimat auch verwendet haben mag — und ich darf wohl sagen, daß ich darin nie lässig gewesen bin — so giebt es doch immer noch Lücken, die ausgefüllt sein wollen. Unter den älteren Fachgenossen war wohl keiner, der diesem Triebe eifriger nachgegangen wäre, als der ehemalige treffliche Director der Berliner Gemäldegalerie G. F. Waagen. Unermüdlich bis in's hohe Alter hinein, war der ausgezeichnete Mann, der durch eine seltene Universalität der Bildung hervorragte, mit allen Kräften bemüht, seine Autopsie von den Kunstwerken aller Länder Europas zu erweitern, und kaum irgend ein anderer der damaligen Forscher konnte sich im Umfang der Anschauungen mit ihm messen. Von Madrid bis St. Petersburg, von Neapel bis London kannte er alle öffentlichen und die meisten Privatsammlungen, und als er 74 Jahre alt am 15. Juli 1876 in Kopenhagen starb, fiel er recht eigentlich in seinem Berufe mitten in neuen Studien und Anschauunegn.

Während er aber in ganz Europa zu Hause war, gehörte er zugleich zu den Forschern, welche über die Fremde die Heimat nicht vernachlässigen, und ihm zuerst verdanken wir in seinem 1843 erschienenen Reisebuch „Kunstwerke und Künstler in Deutschland" eine Fülle von Nachrichten über Denkmäler deutscher Städte, welche für uns noch heute den Ausgangspunkt für ähnliche Untersuchungen bilden. Bedenkt man aber, daß in jenen Jahren es in Deutschland noch fast gar keine Eisenbahnen gab (die erste von Nürnberg nach Fürth wurde bekanntlich 1835 erbaut), daß also der Reisende bei seinen vielfachen Kreuz- und Querzügen meist noch auf die Postwagen seligen Andenkens angewiesen war, so erregt die Rastlosigkeit, mit der ein Mann wie Waagen seine Reisen ausführte, doppelte Bewunderung.

Im ersten Bande jenes eben erwähnten Buches hat Waagen unter anderem auch über mehrere alte schwäbische Reichsstädte, namentlich Rothenburg, Nördlingen und Dinkelsbühl berichtet. Die beiden erstgenannten habe ich dann selbst später wiederholt besucht und besonders Rothenburg in meiner „Geschichte der deutschen Renaissance" den ihm gebührenden Platz in der deutschen Kunstgeschichte angewiesen. Aber Dinkelsbühl war mir immer noch entgangen, und diese Lücke in meiner Autopsie gab mir jahrelang ein unbehagliches Gefühl. Hatte ich doch bei Waagen von der dortigen Hauptkirche gelesen, daß „ihr Inneres zu dem Schönsten gehöre, was Deutschland von gothischer Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts aufzuweisen habe." Es ließ mir keine Ruhe, mich davon selbst zu überzeugen. Als dann 1882 C. Th. Pohlig im XVII. Bande von Lützows Zeitschrift eine recht gute architektonische Aufnahme des Bauwerkes brachte, wurde mein Verlangen, dasselbe aus eigener Anschauung kennen zu lernen, noch kräftiger angefacht.

Nun ist es aber nicht so leicht, Dinkelsbühl zu erreichen, wie es nach der Karte den Anschein hat. Die baierische Hauptstadt steht nur da mit den Provincialstädten in guter rascher Verbindung, wo letztere an den großen durchgehenden Bahnlinien liegen. Wo dies nicht der Fall ist, sieht der Reisende sich auf den schleppenden Verkehr der gewöhnlichen sogenannten Post-

züge angewiesen. So ist's z. B. mit Passau und so auch mit Dinkelsbühl. Schon mehrmals hatte ich, wenn ich im Herbst nach lieber Gewohnheit einige Zeit dem Studium der Sammlungen und der Ausstellungen in dem kunstgesegneten München widmete, einen Anschlag auf Dinkelsbühl gemacht, hatte ihn aber jedesmal nach gewissenhaftem Studium Hendschels als zu unbequem und zeitraubend aufgegeben. Wir leben eben nicht mehr in den Waagen'schen Zeiten der sanft entschlafenen Thurn- und Taxis'schen Postwagen; wir wollen Alles im Schnellzug erreichen. Das war bei Dinkelsbühl unmöglich. Aber immer auf's neue kehrte die Unruhe wieder, und endlich sah ich ein, daß ich nur durch einen Besuch der alten Stadt mein inneres Gleichgewicht wieder herstellen könne. So machte ich denn im Herbst des vorigen Jahres Ernst und ich habe es nicht zu bereuen gehabt.

Um mir die Endlosigkeit der gewöhnlichen Fahrt etwas abzukürzen, beschloß ich, zunächst nach Augsburg zu fahren. Mit Genuß weilte ich einen Tag wieder in dieser herrlichen alten Stadt und hatte besonders an den Schätzen der Galerie, wo man vor allem die alte Augsburger Schule unvergleichlich reichhaltig sich darstellen sieht, meine Freude. Gegen Abend benutzte ich dann einen Schnellzug, der mich bald nach Nördlingen brachte. Von hier freilich begann die Geduldprobe. Ich kam auf die Localbahn, welche Nördlingen mit Dombühl verbindet und für die 31 Kilometer lange Strecke bis Dinkelsbühl beinahe zwei Stunden in Anspruch nimmt. Ich war der einzige Passagier zweiter Klasse in der einzigen Abtheilung, die dieser Klasse gewidmet war. Die Ausstattung war bescheiden genug; aber noch bescheidener waren die Bewegungsverhältnisse. Es ging so langsam und dabei mit fortwährendem Rütteln und Stoßen — für abdominale Zustände gewiß recht ersprießlich, aber für einen normalen Reisenden wenig erfreulich — daß ich den Eindruck hatte, als würde ich in einer Droschke zweiter Klasse auf holprigem Straßenpflaster befördert. Da aber Alles einmal ein Ende nimmt, so hatte nach dem Passiren unzähliger Stationen auch dies Vergnügen ein Ende, und ich langte um Mitternacht am Ziele an. Es war rabenschwarze Nacht, und ich war froh, den Omnibus

der „Goldenen Rose“ am Bahnhofe zu finden, und sang ein stilles Lob dem trefflichen Bädeker, der es dem modernen Reisenden möglich macht, sich im Gasthof ein Quartier vorauszubestellen. Als ich vor der „Goldenen Rose“ hielt, sah ich gegenüber im tiefsten Dunkel gigantisch die Massen der Kirche mit ihrem hohen Dach aufragen, ebenso verheißungs- wie ahnungsvoll. Ich fand freundliche Aufnahme, ein gutes Quartier und, wie sich in der Folge zeigte, eine annehmbare Verpflegung. Bald lag ich nach den Mühen des Tages im tiefsten Schlummer, der durch keinen Laut gestört wurde.

Ein sonnig milder Herbsttag weckte mich am andern Morgen frühzeitig und zog mich sofort an's Fenster, um die gewaltigen Massen der St. Georgskirche nun im vollen Tageslicht auf mich wirken zu lassen. Der Anblick übertraf alle Erwartungen. Indeß prägte ich mir beim Frühstück noch schnell die Hauptdaten der Geschichte dieser alten Reichsstadt ein, wobei die verdienstliche „Uebersicht über die Geschichte der ehemals freien Reichsstadt Dinkelsbühl von L. Beck“ mir gute Dienste that. Ueber die Gründung und erste Anlage der Stadt weiß man nichts Bestimmtes; daß sie aber schon um das Jahr 1200 eine gewisse Bedeutung erlangt hatte, beweist dem Kundigen der alte Westthurm der Kirche, der in seinen unteren Stockwerken die edlen Formen des ausgebildeten romanischen Stiles jener Epoche verräth, und den man bei der Erneuerung des Baues im 15. Jahrhundert als Rest der älteren Anlage beibehielt. Ganz so ist es u. a. auch bei der Michaelskirche zu Schwäbisch Hall zu schauen. Auch ein Theil der noch wohlerhaltenen Stadtmauern wird in jene Zeit zu setzen sein. Erwähnt wird aber die Stadt zum ersten Male im Jahre 1151 in den Annales Stadenses, wo bei Gelegenheit einer Romfahrt unter den auf der Reiseroute gelegenen Orten auch „Dinkepole“ genannt wird. Bald darauf, im Jahre 1188, erfahren wir, daß Dinkelsbühl zum Hausgute des staufischen Kaisergeschlechts gehörte, denn Kaiser Friedrich der Rothbart erklärt seinem Sohne Konrad, dem Herzoge von Rothenburg a. T., zu dessen beabsichtigter Vermählung mit Beringaria, der Tochter Alphons' VIII. von Castilien, neben anderen Besitzungen seines

Hauses „burgem Tinkelspuhel cum pertinentiis" als Heirathsgut übergeben zu wollen. Im Jahre 1250 traf die Stadt das Schicksal, mit anderen benachbarten Orten durch Konrad IV. an den Grafen Ludwig zu Oettingen verpfändet zu werden. Ein ganzes Jahrhundert lang lebt die Stadt dann in steter Sorge um ihre Freiheit. Kaum hat sie sich mit schweren Opfern ihre Selbständigkeit erkauft, so wird sie auf's neue verpfändet, um, ausgelöst, wieder demselben Schicksale zu verfallen. So mußte sie 1295 unter König Adolph und 1341 unter Ludwig dem Baiern sich ihrer Reichsunmittelbarkeit begeben. Noch Schlimmeres aber drohte ihr unter Kaiser Karl IV., der sie den Grafen von Oettingen, gegen Abtretung des Niederelsaß an das Reich, als Erblehen überweisen wollte. Dinkelsbühl aber widersetzte sich gleich dem eben so bedrohten Bopfingen so energisch, daß noch in demselben Jahre 1351 es ihm gelang, gegen die bedeutende Summe von 7200 Pfund Heller für immer sich von der Pfandschaft zu befreien. Von da an blieb die Stadt bis zum Anfang unseres Jahrhunderts reichsunmittelbar.

Fortan ist Dinkelsbühl im Kleinen ein Prototyp einer deutschen Reichsstadt und macht alle Entwickelungen ihrer mächtigeren Schwestern getreulich mit. Die Stadt, die jetzt etwas über 5200 Einwohner zählt, war im Mittelalter zu ihrer Blüthezeit wohl etwas volkreicher, doch wird sie kaum mehr als 6000 bis 7000 Einwohner umschlossen haben, denn ihr Umfang war nicht größer als der heutige, wie die noch erhaltenen alten Stadtmauern beweisen. Wenn aber der Ort heutzutage zu einer stillen, kleinen, ackerbauenden Landstadt geworden ist, so muß seine Bedeutung im 14. und 15. Jahrhundert bis zum Ausbruch der Reformation ungleich größer gewesen sein. Es war offenbar ein Gemeinwesen, in welchem Rührigkeit, Klugheit und Tapferkeit die Herrschaft hatten. Von Haus aus, wie schon der Name andeutet, auf den sanft geschwungenen Hügelwellen ihrer Umgebung durch fleißigen Getreidebau sich bethätigend, tritt sie schon im 14. Jahrhundert auch mit einer nicht unbedeutenden Tuchfabrication hervor, denn schon 1323 erhielt sie durch Ludwig den Baiern das Privilegium, „daß die in ihr gefertigten grauen Tücher nicht nach-

gemessen werden sollten." Unablässig war die Stadt bemüht, sich neue Freiheiten und Rechte zu erwerben, wie ihr denn schon 1305 durch Kaiser Albrecht I. alle Rechte und Freiheiten verliehen wurden, deren sich die Stadt Ulm erfreute. Bald darauf, 1352, erlangte sie die Befreiung von allen Reichssteuern, von Zinsen, Schatzung und Umgeld und die Berechtigung zur Aufstellung eines Richters und Amtmanns aus eigenen Mitteln bei völliger Unabhängigkeit vom schwäbischen Landvogt, weiterhin ein Privileg zur Abhaltung einer jährlichen offenen Messe und die Vergünstigung des eigenen Gerichtsstandes auf unbeschränkte Zeit. Der unter solchen Verhältnissen mächtig gestiegene Wohlstand der Bürgerschaft entfachte bald ein solches Selbstgefühl, daß auch Dinkelsbühl, wie alle anderen Reichsstädte, seine Revolution erlebte, indem die Zünfte sich drohend gegen das ausschließliche Regiment der Patricier erhoben. Nachdem sie mit ihrer Forderung der Gleichberechtigung mehrmals abgewiesen worden waren, nahmen sie 1387 eine so gefährliche Haltung an, daß die Herren vom Regiment, einsichtsvoller als an manchen anderen Orten, sich zum Nachgeben verstanden. In dem nunmehr aufgestellten Vertrag, dem sogenannten Richtungsbrief, wurde die Verfassung dahin abgeändert, daß die Zünfte mit den Patriciern völlige Gleichberechtigung erhielten. Die kluge Nachgiebigkeit der bis dahin allein herrschenden Partei hatte die Folge, daß die Stadt nach rasch überstandener Verfassungskrisis ohne weitere Stürme in stetiger Entwickelung von Wohlstand und Macht fortschreiten konnte. Dies machte sich auch in ihrer Haltung nach außen bemerkbar. Besonders an den Kämpfen der schwäbischen Reichsstädte gegen ihren Bedränger Grafen Eberhard den Rauschebart betheiligte sich Dinkelsbühl in tapferster Weise, und schon 1379 hatte es im Verein mit den Bürgern von Hall und Rothenburg das den Markgrafen von Ansbach gehörige Crailsheim zu erobern gesucht, ja in demselben Jahre, 1388, wo die schwäbischen Städte die blutige Niederlage von Döffingen erlitten, überfielen die Dinkelsbühler, die sich dem großen Städtebunde angeschlossen hatten, die burggräflichen Städte Wassertrüdingen und Feuchtwangen und zerstörten beide fast bis auf den Grund. Am meisten aber hatte

die Stadt mit den Grafen von Oettingen, ihren nächsten und erbittertsten Drängern zu schaffen, und erst dem Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg gelang es, im Jahre 1458 einen leidlichen Vergleich zwischen den streitenden Parteien zu Stande zu bringen.

Trotz all dieser Kämpfe, trotz aller Opfer, welche die Stadt für ihre Freiheit und Unabhängigkeit zu bringen hatte, ist in der Entwickelung von Dinkelsbühl nicht das mindeste Erlahmen, keine Spur von Stillstand zu bemerken. Wir bekommen auch hier den Eindruck, den uns die Geschichte der meisten damaligen Reichsstädte gewährt: den Eindruck eines unaufhaltsamen Emporsteigens. Es ist, als ob in den vielfachen Fehden und Kriegen sich nur eine überschüssige Kraft Luft mache, als ob die Opfer an Blut und Geld ein Luxus seien, den man sich im stolzen Machtgefühl wohl erlauben dürfe; denn im trotzigen Bürgerstolz jener Tage, im Hochgefühl des Wetteifers, um den Ruhm und Glanz der eigenen Stadt allen anderen gegenüber aufrecht zu erhalten, thürmte man die großartigen Kirchenbauten jener Zeit empor, die mehr trotzig und mächtig als fein, den Geist des damaligen Bürgerthums unvergleichlich bestimmt aussprechen. So entstand in Dinkelsbühl die Pfarrkirche des hl. Georg, die allein diesem kleinen strebsamen und streitbaren Gemeinwesen das Gepräge höchster Monumentalität verleiht. Und hier erkennt man wieder die Macht und Bedeutung der Kunst, die mit ihren Schöpfungen Einzelnen wie Gesammtheiten Unsterblichkeit verleiht. Denn wer würde heute nach Dinkelsbühl fragen, wenn es nicht dieses großartige Denkmal besäße!

Es lohnt sich, die Geschichte der Stadt noch etwas weiter zu verfolgen, weil sich in ihr mit besonderer Schärfe das allgemeine Bild deutscher Zustände spiegelt. Wohlhabend und voll berechtigten Selbstgefühls, mit geordneten Finanzen und reich an werthvollen Privilegien, trat Dinkelsbühl in das 16. Jahrhundert ein, um nach kurzer Zeit dem tiefsten Elend und allgemeiner Zerrüttung anheim zu fallen. Zwar aus dem Bauernkriege ging die Stadt dank der Besonnenheit ihres Rathes noch ziemlich ungeschädigt hervor. Auch die Reformation brachte zunächst keine

Einbuße, da schon 1532 Rath und Bürgerschaft einmüthig für die protestantische Sache eintraten und sich öffentlich auf dem Reichstage für die Augsburger Confession erklärten, so daß fortan die Stadt für eine rein evangelische gelten konnte. Aber mit der Niederlage des Schmalkaldischen Bundes 1546 war die Zeit confessionellen Friedens für immer vorbei. Wie alle Städte und Stände in Schwaben, in Elsaß und am Rhein sich dem siegreichen Kaiser unterwerfen mußten, so konnte auch Dinkelsbühl, wo der Kaiser selbst einzog, nachdem die Stadt sich zuerst widersetzt hatte, keinen ernsthaften Widerstand leisten. Der eingeschüchterte Rath mußte versprechen, den katholischen Cultus wieder herzustellen. Aber trotz der zurückgelassenen spanischen Besatzung wagte man, die Ausführung dieser Maßregel aufzuschieben, und erst bei Aufstellung des Augsburger Interims mußte die Stadt, um nicht in die Reichsacht zu verfallen, sich fügen.

Mit den härtesten Maßregeln wurde der Widerstand gebrochen, fast alle Geistlichen, die sich nicht fügen wollten, ihres Amtes entsetzt, und die Bürger, welche ihre Kinder in den Kirchen benachbarter Orte lutherisch taufen ließen, mit schweren Strafen, sogar mit Verweisung aus der Stadt getroffen. Der Stadtrath wurde vollständig mit Katholiken besetzt und der Stadt eine neue Verfassung octroyirt und, obwohl die Protestanten um das Sechsfache an Zahl die Altgläubigen überragten, das ganze Regiment an die letzteren ausgeliefert; zwar stellte Markgraf Albrecht Alcibiades, der auf seinem Marsch an die Donau gegen den Kaiser einige Tage in Dinkelsbühl verweilte, die evangelische Ordnung wieder her; allein nach wenigen Tagen wurden durch kaiserlichen Befehl diese Maßregeln wieder aufgehoben, nun aber wenigstens den Protestanten die Spitalkirche zum Gebrauch angewiesen. Allein der Fanatismus, der im Rath seinen Sitz hatte, ließ bald darauf auch diese Kirche gänzlich schließen, um sie dann nicht etwa der lutherischen, sondern der katholischen Gemeinde wiederzugeben. So stellte sich der für uns fast unglaubliche Zustand ein, daß eine Gemeinde von mehr als 5000 Seelen weder Kirche noch Prediger besaß. Das einzige Recht, welches den unterdrückten Protestanten blieb, war das Recht der Auswanderung.

Solange der bigotte Ferdinand I. regierte, blieben diese unerträglichen Zustände in Kraft; erst unter der wohlwollenden Herrschaft Maximilians II. kamen etwas günstigere Zeiten für die Protestanten in Dinkelsbühl, so daß ihnen endlich freie Religionsübung gestattet und die Spitalkirche wieder überwiesen wurde. Dennoch wußte der fanatisch gesinnte Rath die protestantische Bürgerschaft in jeder Weise zu bedrängen und zu quälen, so daß der Kaiser wieder einmal eine Commission absenden mußte, um in diesem stets von Parteiungen zerrissenen Gemeinwesen Ruhe herzustellen. Als dann die Zeitverhältnisse sich immer ungünstiger gestalteten, und die Siege der katholischen Liga dem Protestantismus schwere Einbußen brachten, wurde der Zustand auch in Dinkelsbühl unleidlicher als je. In noch größere Bedrängniß kam die Stadt durch den Ausbruch des dreißigjährigen Krieges, der nicht bloß ihren Wohlstand völlig zerrüttete, sondern auch in dem Rathe den Plan zu einer vollständigen Ausrottung der evangelischen Lehre hervorrief. Das damals beliebte Mittel der Ueberredung, die Einquartierung einer Compagnie Kürassiere, vermochte aber den tapferen Sinn der unterdrückten Protestanten nicht zu beugen. Da kam mit einem Male ein gewaltiger Umschlag, als die Schweden auf ihrem Siegeszuge durch Sachsen, Thüringen nnd Franken sich rasch dem schwäbischen Kreise näherten, u. a. auch vor Dinkelsbühl erschienen, die Stadt zur Uebergabe auffordernd. Nachdem die Croaten, welche darin gelegen hatten, längst abgezogen waren, blieb dem Rath nichts übrig, als nach kurzen Umschweifen, welche u. a. in der schamlosen Versicherung gipfelten, „daß Rath und Bürgerschaft sich von jeher in kaiserlicher Majestät Schutz gehalten und dabei in beiden Religionen ganz einig, friedlich und wohl befunden (!), sich den Schweden zu ergeben. Nun trat ein vollständiger Scenenwechsel ein: die bisher unterdrückte Partei wurde jetzt die herrschende, die früher dominirende nun die geduldete. Der katholische Rath wurde abgesetzt und ein neuer gewählt, der nur aus Evangelischen bestand. Die Georgskirche wurde den Protestanten zurückgegeben, den Katholiken das Karmeliterkloster angewiesen, die Capuciner aus der Stadt vertrieben, die katholischen Geistlichen, Organist

und Meßner aus ihren Dienstwohnungen verdrängt. Die Protestanten wären in ihrem einseitigen Fanatismus so weit gegangen, das Capuzinerkloster niederzureißen und die von dem früheren Rath ausgestellten Obligationen für ungültig zu erklären, wenn nicht Gustav Adolph in seinem Gerechtigkeitssinn dies verhindert hätte. Als der König sich anschickte, neuerdings gegen Wallenstein und Maximilian von Baiern sich zu wenden, kam er mit seiner Gemahlin und in Begleitung seines Kanzlers Oxenstierna, sowie mehrerer verbündeter Fürsten auch nach Dinkelsbühl, wo er während seines dreitägigen Aufenthalts die Befestigungen der Stadt eingehend besichtigte. Das Bild des damaligen Dinkelsbühl mit seinen Mauern und zahlreichen Thürmen, den mächtigen Thoren mit ihren Bollwerken und der alles hoch überragenden Georgskirche hat Merian wenige Jahre darauf in seiner Beschreibung des schwäbischen Kreises anschaulich wiedergegeben.

Nach dem Fall des großen Königs bei Lützen, noch nicht zwei Monate nach seinem Aufenthalt in Dinkelsbühl und nach der Niederlage Bernhards von Weimar und Horns bei Nördlingen wendeten sich plötzlich die Dinge. Die schwedische Besatzung in Dinkelsbühl mußte den vor den Thoren unter Piccolomini erscheinenden Kaiserlichen weichen und die Stadt auf Gnade und Ungnade sich ergeben. Daß nun die Katholiken wieder obenauf kamen, und für die Protestanten die alten schweren Zeiten zurückkehrten, war selbstverständlich. Eine an den Kaiser abgeschickte Gesandtschaft kam nur bis Heidenheim, weil sie dort von einem Reitertrupp so vollständig ausgeplündert wurde, daß sie unverrichteter Sache zurückkehren mußte.

Trotz aller Protestationen wurden die Evangelischen wieder depossedirt, wobei der Rath sammt der protestantischen Geistlichkeit vor dem kaiserlichen Commissar knieend feierlich Abbitte leisten und die gesammte Bürgerschaft ebenfalls knieend die Verlesung der Deprecation anhören mußte. Eisern legte sich die Hand des Siegers auf die Protestanten. Mußte doch die an die Kaiserlichen zu zahlende Contribution von 18,000 Reichsthalern von den Evangelischen allein aufgebracht werden! Trotz all dieser schweren Bedrängnisse verlor der Parteihaß nichts an seiner

Schärfe, und so oft auch Friedensverhandlungen eingeleitet und Verträge unterzeichnet wurden, erhoben sich stets von neuem Anschuldigungen und Zwiste. Dazwischen fiel 1645 die Einnahme der Stadt durch die Franzosen, welche unter Turenne Dinkelsbühl heftig beschossen und zur Uebergabe zwangen. Abwechselnd ging dann in den folgenden Jahren die unglückliche Stadt in die Hände der Baiern, dann wiederholt der Schweden und abermals der Baiern und schließlich der Schweden über, so daß, als endlich der Friede geschlossen wurde, Dinkelsbühl, völlig ausgesogen und erschöpft, dem Untergange nahe war. Der dreißigjährige Krieg hatte die Stadt über 1,653,310 Gulden gekostet, abgesehen von allem anderen Ruin, den diese lange entsetzliche Zeit mit sich gebracht. Bei Ausführung der Friedensacte blieben die Katholiken im Besitze der Hauptkirche mit ihrem Vermögen und ihren Einkünften, aber bei Besetzung der Rathsstellen und anderer öffentlicher Aemter sollte die Parität zwischen den beiden Confessionen beobachtet werden. Obwohl nun in dem Receß die Bürger zur Einigkeit ermahnt wurden, „um die Stadt zu ihrer alten Wohlfahrt emporzubringen," war doch die Verbitterung so groß und so tief eingewurzelt, daß es fortwährend neue Reibungen und neue Klagen beim Wiener Hofrath gab, so daß die Stadt durch diese ewigen Querelen zum Gespötte des ganzen Reiches wurde.

Es würde zu weit führen, hier auf Einzelheiten einzugehen; genug, daß Dinkelsbühl „selbst noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das wüste Bild eines von Parteiwuth und giftigem Religionshaß aufgewühlten Kampfplatzes darbot." Beide Confessionen fügten sich gegenseitig allen erdenklichen Schabernack und Schaden zu, und die Hartnäckigkeit war auf beiden Seiten so groß, daß alle kaiserlichen Commissionen erfolglos blieben. Der tiefere Grund lag aber doch darin, daß die Majorität der Protestanten unter die Minorität der Katholiken ungerechterweise zurückgesetzt wurde. Zuletzt trat eine Zerrüttung der Verhältnisse ein, die uns ein schreckliches Bild von der Geschäftsführung des Raths und seiner Beamten, von der fast unglaublichen Gewissenlosigkeit der Stadtverwaltung enthüllt. Selbst ein kaiserlicher Erlaß sprach sich mißbilligend „über den zerrütteten Zustand, und

das in Grund verdorbene Regiment der Stadt“ aus. Daß auch die gewerblichen Verhältnisse auf's äußerste zurückgegangen waren, ist begreiflich. Trotzdem lag die Stadt immerfort in Processen mit den Grafen von Oettingen und zuletzt noch mit dem Markgrafen Karl Alexander von Bayreuth. Erst mit dem Eintritt unseres Jahrhunderts, als nach dem Abschluß des Luneviller Friedens Dinkelsbühl an Baiern fiel und nach vorübergehender preußischer Herrschaft definitiv der Krone Baiern verblieb, schloß sich die lange Kette schicksalsvoller Jahre, und bald vermochte die alte Stadt während der langen Friedensjahre seit 1815 sich zu neuer Blüthe aufzuschwingen.

Doch es wird Zeit, uns zur Betrachtung der Monumente zu wenden. Kaum sind wir hinausgetreten und schon werden wir auf's freundlichste überrascht durch ein modernes Denkmal, welches an der Südseite der Kirche errichtet ist. Wir treten näher und blicken in die milden Züge Christoph v. Schmids, des Verfassers der „Ostereier“ und so vieler anderen Jugendschriften, die ihren sonnigen Glanz auch in unsere Kindheit geworfen haben. Wir wußten nicht, daß der liebenswürdige Freund der Jugend in Dinkelsbühl (15. August 1768) geboren wurde. Er ist sitzend dargestellt mit dem freundlichen Ausdruck eines Erzählers; an sein rechtes Knie schmiegt sich ein Knabe, während links ein kleines Mädchen eifrig aufhorchend dicht neben ihm sitzt. Es ist eine ansprechende Arbeit von Max Widumann.

Wenden wir nun unsere Blicke auf die Georgs-Kirche, so tritt uns die Großartigkeit der Anlage in fast überwältigender Macht entgegen. Daß wir es mit einer Hallenkirche zu thun haben, erkennt man sofort an dem kolossalen Dach, welches die drei Schiffe bedeckt und an Höhe dem übrigen Bau fast gleich kommt. In trefflichen Sandsteinquadern ausgeführt, bietet der Bau das Gepräge eines wie aus einem Guß entstandenen Denkmals. Nur der an der Westseite vortretende quadratische Thurm gehört in seinem unteren Stockwerk der Blüthezeit romanischer Baukunst an. Außerdem zeigt er das Ungewöhnliche, daß er bedeutend aus der Mittelachse der Kirche nach Süden gerückt ist. Wir erkennen daraus, daß die frühere romanische Kirche, in deren Mittelachse

der Thurm jedenfalls stand, bedeutend kleiner, namentlich schmaler war als die jetzige Kirche. Da man bei Erbauung derselben sich nicht entschließen konnte, diesen schönen Rest einer früheren Zeit zu zerstören, so ließ man sich die Unregelmäßigkeit der Anlage gefallen, wie man denn überhaupt im Mittelalter kein besonderes Gewicht auf Symmetrie legte. Das untere Geschoß des Thurmes zeigt eine Feinheit der Ausführung, die an die schönsten Werke der schwäbischen Bauschule erinnert. Das rundbogige Portal ist dreifach ausgestuft und jederseits mit drei kurzen Säulen geschmückt, deren schlanke Kelchcapitäle in mannigfachster Weise elegantes romanisches Laubwerk mit Diamantirungen zeigen. Die Ecklisenen des Thurmes gehen in einen Bogenfries aus, der mit lilienartigen Blumen gefüllt ist. Alle diese Formen finden wir an schwäbischen Bauten, wie der Kirche zu Faurndau, der Johannis-Kirche zu Gmünd, der Walderichs-Capelle zu Murrhardt, nur hier in noch üppigerem Reichthum. Es kann keine Frage sein, daß ein Baumeister aus der Hirsauer Schule hier thätig gewesen ist. Dem entspricht denn auch die Thatsache, daß das Kloster Hirsau die Patronatsrechte über die Kirche zu Dinkelsbühl, wie über die des benachbarten Dorfes Segringen besaß. Letztere Kirche soll sogar die Mutterkirche der Dinkelsbühler gewesen sein. Die Beibehaltung des romanischen Thurmes blieb nun aber ein Element der Disharmonie für den ganzen Bau. Zwar entschloß man sich später, an der Nordseite, wo Chor und Langhaus zusammenstoßen, einen Thurm von imposanteren Massen zu errichten, da aber die Zeitverhältnisse einer solchen Ausführung nicht mehr günstig waren, so wurde nur das Erdgeschoß vollendet, welches jetzt als Sacristei dient. Es zeigt in dem überaus feinen Spitzbogenfries, mit dem es abschließt, dieselbe Sorgfalt der Ausführung, welche man an allen Theilen des herrlichen Baues bemerkt. Zugleich liest man hier in Minuskeln die Inschrift: „der grunt ist in der erden XXII schuch.“ Dem Westthurm setzte man dann noch fünf Stockwerke auf, die mit einer hübschen Maßwerkgalerie schließen, über welches sich ein achteckiger Aufsatz mit einem geschweiften Kuppeldach erhebt. Der Thurm ist dadurch zu ansehnlicher Höhe gediehen, vermag aber gegen

das wenig niedrigere kolossale Kirchendach nicht aufzukommen. Um ihn aber in seinem oberen Theil von demselben etwas abzulösen, wurde das Dach abgewalmt, und es ergab sich nun die Aufgabe, die so sehr unregelmäßige Fassade künstlerisch zu gliedern. Dies hat der Baumeister vortrefflich verstanden, indem er die breitere nördliche Partie mit einem stattlichen viertheiligen Fenster schmückte und gleich daneben ein achteckiges Treppenthürmchen anordnete, das in zierlicher Weise mit einem durchbrochenen Helm abgeschlossen ist. Die Giebelfläche schmückte er mit Maßwerken, fügte aber in dieselbe am südlichen Theil eine Figur des Schutzheiligen der Kirche, St. Georgs mit dem Lindwurm. Ansprechender hätte sich die Aufgabe nicht lösen lassen. Die Jahreszahl 1469 an der linken Seite des Giebels bezeichnet die Zeit der Erbauung dieser Theile.

Der Anfang des Baues ist uns am mittleren Strebepfeiler des Chores in einer prächtigen Minuskelinschrift mitgetheilt, welche das Jahr 1448 als Beginn des Baues bezeichnet; also nicht 1444, wie fast überall, nach der unrichtigen Angabe eines noch zu erwähnenden Bildes, zu lesen steht. Unter jener Inschrift sieht man an einer Console, welche die Statue des hl. Bartholomäus, eines der Patrone der Kirche trägt, die kauernde Figur des Baumeisters. Die übrigen Theile des Aeußeren bieten nicht viel Bemerkenswerthes. Vier stattliche Doppelportale sind am Anfang und Ende des Langhauses zwischen den Strebepfeilern angebracht und mit gewölbten Vorhallen versehen, in welchen Stern- und Netzformen abwechseln. Nur die Vorhalle am westlichen Portal der Nordseite ist nicht zur Vollendung gekommen. Dagegen hat das östliche Portal der Südseite in dem großen mit Maßwerk geschmückten Bogenfelde eine Statue der Himmelskönigin, welche zu den besten Bildwerken der Kirche gehört.

Treten wir nun ein, so ist die Wirkung des Innern von einer Schönheit und Großartigkeit, daß man die Kirche ohne Uebertreibung als den edelsten spätgothischen Hallenbau Süddeutschlands bezeichnen darf. Dieser Eindruck beruht auf der klaren Gliederung und den glücklichen harmonischen Verhältnissen des imposanten Baues. Zweiundzwanzig schlanke hohe Bündel-

pfeiler theilen die drei Schiffe und den Chor, um den sich die Seitenschiffe in gleicher Höhe als Umgang fortsetzen. Kein Querschiff unterbricht die Linien, die unmittelbar aus dem Langhaus in den Chor sich fortsetzen. So zeigen es damals und besonders in Süddeutschland alle Pfarrkirchen, und selbst die Riesin unter ihnen, das Münster zu Ulm, macht von dieser Regel keine Ausnahme. Sieben Gewölbjoche bilden das Schiff, drei sammt dem Chorhaupt das Presbyterium. Der Anfang desselben ist im Mittelschiff durch eine Erhöhung von sechs Stufen bezeichnet und der Raum vor dem Hochaltar ist weiter um vier Stufen erhöht. Ueberaus schön wirkt die Gliederung des Raumes, indem die Seitenschiffe ungefähr quadratische Felder haben, das Mittelschiff aber gut um die Hälfte breiter ist, als jene. Höchst eigenthümlich ist die Chorbildung, denn der Umgang besteht ungewöhnlicherweise aus sechs Polygonseiten, während der innere Chor mit drei Seiten aus dem Achteck schließt. Diese höchst selten auftretende Anordnung begegnet uns wieder, nur noch durch einen Capellenkranz vermehrt, am Münster von Freiburg im Breisgau, dessen Chor schon 1354 begonnen wurde, und zwar wahrscheinlich durch Johannes von Gmünd, der dort seit 1359 bezeugt ist. Haben wir es nun in Dinkelsbühl mit einem fast um ein Jahrhundert späteren Bau zu thun, so deutet doch diese Uebereinstimmung, in Verbindung mit der gesammten Formensprache des Baues dahin, daß wir in dem Erbauer der Kirche von Dinkelsbühl wahrscheinlich einen Meister aus der höchst bedeutenden Bauschule des eigentlichen Schwabenlandes zu erkennen haben. Dahin deutet auch die feinere Gliederung der Pfeiler, aus denen die Gewölbrippen sich, wie gewöhnlich in dieser Spätzeit, ohne Capitäle unmittelbar emporschwingen. Den höchsten Reiz erhält die Wirkung des Innern aber durch die gewaltigen Fenster, welche ringsum den mächtigen Bau umziehen, geschmückt mit Maßwerken, in welchen die Fischblasen in ebenso mannigfaltiger als glücklicher Composition variirt sind. Nur einmal hat der Steinmetz sich den Scherz erlaubt, seine Maßwerke aus Brätzeln herzustellen. Die freien weiten Durchblicke, die hohen lichtdurchflossenen Hallen, die mannigfaltigen und reichen Netz- und Stern-

gewölbe, sammt den hohen viertheiligen Fenstern, verleihen dem Bau eine so herrliche Wirkung, daß, selbst wer viel Schönes und Großartiges gesehen, davon überrascht, ja ergriffen wird. Die Stellung, die diesem edlen Bau in der deutschen Kunstgeschichte gebührt, ist eine ganz hervorragende. Unter den Hallenkirchen gehört er zu denjenigen, welche, wie die glänzende Heiligkreuzkirche zu Gmünd, St. Sebald und St. Lorenz zu Nürnberg, die obere Pfarrkirche zu Bamberg, St. Michael zu Schwäbisch-Hall und manche andere, den Chorumgang, diese ursprünglich französische Anlage, in ihr Bauprogramm aufnehmen und dadurch der Hallenkirche ihre höchste Vollendung geben. Ja man darf sagen, daß die Anwendung der Hallenform auf den Chorumgang eine Macht und einen Glanz der Wirkung hervorbringt, welche über die ursprüngliche französische Kathedralform mit niedrigen Umgängen entschieden hinausgeht.

Ueber die Baumeister der Kirche finden wir am mittleren Chorgewölbe eine aufgemalte Minuskel-Inschrift, welche die Jahreszahl 1492, offenbar als Datum der Vollendung des Chorgewölbes angiebt, dazu die Namen „Niclaus Esser der Alt, Niclas Esser sein Sunn". Dabei das Wappen, welches einen Schlüssel enthält. Ueber der Namensform schwebt aber, so deutlich sie zu sein scheint, ein merkwürdiges Dunkel. Durch ein Häkchen an dem ersten f scheint die Lesung Esser bedingt; aber der Querstrich sitzt zu tief, um wirklich ein f zu ergeben. Auf einem wohl gleichzeitig entstandenen Portrait in der Kirche sind beide Baumeister „Oeller" genannt; aber diese Inschrift ist um so verdächtiger, als sie nicht einmal das Gründungsdatum der Kirche, welches doch außen am Chor deutlich eingehauen ist, richtig wiedergiebt. Sie lautet vielmehr 1444. Außerdem finden wir in der Literatur noch die Formen Elser, Eseser, Eseler, Esseler, Eseller und darauf hin wird ein Nicolaus Esseler, also wohl der Aeltere, als Baumeister der Georgskirche zu Nördlingen, des Heiliggeist-Spitals zu Augsburg und mehrerer anderer schwäbischen Bauten bezeichnet. Alle diese Nachrichten aber sind so unsicher und schwankend, daß es in hohem Grade wünschenswerth wäre, wenn Diaconus Klemm, dessen Forschungen über die württembergischen Baumeister wir

so viel verdanken, dieser Frage auf dem einzig zuverlässigen Wege der Untersuchung der Steinmetzzeichen näher treten wollte. Leider hat Pohlig in seiner sonst so sorgfältigen Arbeit diesen Punkt völlig außer Acht gelassen. Immerhin wird man in der Baumeisterfigur an der Außenseite des Chores wohl den älteren Meister Nikolaus vermuthen dürfen.

Ich habe nur noch Einiges über das Innere der Kirche und ihre Ausstattung beizufügen. Zunächst ist zu bemerken, daß das erste Gewölbjoch der Kirche an der Westseite in der ganzen Breite des Langhauses als Vorhalle behandelt ist, welche auch durch die Form der Gewölbe sich von den übrigen Theilen der Kirche unterscheidet. Ein mittlerer Pfeiler in der Achse des Hauptschiffes betont deutlich den Abschluß der Vorhalle. Ueber ihr erhebt sich die Orgel-Empore, die durch eine reich behandelte Galerie abgeschlossen wird. Man sieht hier zwischen durchbrochenen Maßwerken die Halbfiguren der Apostel, unbedeutende Arbeiten, die indeß durch farbige Behandlung Interesse erwecken. Auf dem Mittelpfeiler erhebt sich unter einem Baldachin die ebenfalls geringe Figur des Schmerzensmannes. Ein überaus zierlich gearbeiteter Bogenfries, dem am nördlichen Thurm verwandt, zieht sich unter der ganzen Galerie hin. Am dritten Pfeiler links ist die Kanzel angebracht, bis auf den modernen hölzernen Schalldeckel, eine gute alte Arbeit mit mittelmäßig ausgeführten Figuren der vier Kirchenväter. Interessanter ist das am ersten Chorpfeiler links sich erhebende Sacramentsgehäuse, inschriftlich im Jahre 1480 von Konrad Kurz gestiftet. In origineller Anordnung kniet der Stifter mit seiner Frau, von Engeln umschwebt, an der Pfeilerwand hinter dem kleinen Bau. Letzterer ist in einer etwas trockenen Gothik recht zierlich ausgeführt und mit geringen Statuen der Evangelisten geschmückt; weiter oben sieht man die Gestalten von Aposteln und Propheten. Der obere Abschluß ist leider durch einen hölzernen Aufsatz ersetzt, der wahrscheinlich von einem älteren Altar herrührt. Unbedeutender ist der am Anfang des Chores im südlichen Seitenschiff aufgestellte Taufstein, von geringem Werth auch sind im Chorumgang an den drei mittleren Pfeilern die Statuen der Madonna und der beiden heiligen

Kirchenpatrone Georg und Bartholomäus. Eine elegante Arbeit ist dagegen der Marienaltar, der in der Mitte des Umgangs an die Chorbrüstung gelehnt als zierlicher Baldachin mit prächtigem Sterngewölbe auf zwei Säulen sich erhebt. Endlich ist noch einer sehr originellen Empore zu gedenken, welche am Anfang des Chores im nördlichen Seitenschiff angebracht ist. Dieselbe hat in bedeutender Höhe als Abschluß eine durchbrochene Maßwerkgalerie, an welcher in der Mitte ein kleines Chörlein vorspringt. Eine doppelte Freitreppe im nördlichen Seitenschiff führt zu einem Pförtchen, das auf eine Wendeltreppe mündet, auf welcher man zu der Empore aufsteigt. Der Zweck dieser sehr originellen Anlage ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

Soviel Interessantes diese großartige Kirche in ihrer inneren Ausrüstung bietet, so wenig hat sich von der übrigen, ohne Zweifel reichen Ausstattung erhalten. In dieser Hinsicht war es für die Kirche verhängnißvoll, daß sie nach der Reformation meistentheils in den Händen der Katholiken blieb, welche begreiflicherweise bei Altären und anderen Werken den Strömungen des modernen Geschmackes Rechnung trugen. Diese späteren Arbeiten sind bei der Restauration in unserer Zeit beseitigt worden. Dennoch sind einige bemerkenswerthe Werke des Mittelalters erhalten geblieben, welche seinerzeit auch Waagens Aufmerksamkeit gefesselt haben. Ein Altar im linken Seitenschiff enthält im Innern die geschnitzten und bemalten Figuren vom heiligen Florian, bekanntlich dem Schutzpatron gegen Feuersgefahr und zwei weiblichen Heiligen: schwäbische Arbeiten von mittlerem Werth, etwa aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Die Flügel zeigen im Innern vier Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, außen Sanct Florian und eine weibliche Heilige. Diese Werke, welche schon von Waagen dem Friedrich Herlin zugeschrieben wurden, zeichnen sich durch milden, feinen Charakter der Gestalten und ein tiefes Colorit aus, in welchem der Einfluß Rogiers van der Weyden unverkennbar ist. Ein anderer Altar im rechten Seitenschiff enthält geschnitzte Heiligenfiguren von mäßigem Werth, an den Flügeln kleine gemalte Marterscenen, ebenfalls von geringerer Bedeutung. Ein ungleich wichtigeres Werk, ehemals offenbar der Hochaltar, jetzt

über dem nördlichen Chorportal angebracht, enthält eine große Darstellung des Gekreuzigten, sammt den beiden Schächern, mit reichen Volksgruppen, voll Ausdruck und Charakter. Höchst eigenthümlich ist, daß Christus in ganzer Figur als bemaltes Holzschnitzwerk plastisch heraustritt. Die Bewegung in diesem bedeutenden Werk, welches schon Waagen als eine der vorzüglichsten Schöpfungen Herlins bezeichnet hat, sind, wie bei den meisten Flanderern noch herzlich steif, aber alles voll Empfindung, besonders die Gruppe der Frauen, welche die ohnmächtige Maria umgeben. Auch in den ausdrucksvollen Männer- und Greisenköpfen verräth sich ein tiefes künstlerisches Gefühl. Die Färbung ist in kühlen, lichten Tönen durchgeführt. Alterthümlich naiv ist die Schilderung, wie Engel und Teufel auf dem Querbalken des Kreuzes sich um die Seele des Schächers streiten. Die Figuren der beiden Stifter in ganz kleinem Maßstabe sind unten knieend dargestellt. So besitzt denn die Kirche zwei ansehnliche Werke jenes alten schwäbischen Meisters von Nördlingen, der als einer der frühesten Maler dasteht, welche die flandrische Kunst bei uns einführten und damit einen durchgreifenden Umschwung der deutschen Kunst bewirkten.

Waagen will auch das Doppelportrait der beiden Baumeister auf Herlins Hand zurückführen, was bei dem jetzigen übermalten Zustande des Bildes schwer zu beurtheilen ist. Daß aber die Dinkelsbühler den beiden Baumeistern solch' ein Ehrendenkmal setzten, wie es in unserer damaligen Baugeschichte kaum irgendwo wieder vorkommt, ist jedenfalls ein Beweis von dem hohen Ansehen, in welchem diese Meister bei ihren Mitbürgern standen.

Noch ist im rechten Seitenschiff ein anderer Altar hervorzuheben, der von einem Renaissancekünstler um 1520 ausgeführt zu sein scheint, also kurz vor der Zeit, in welcher die Reformation eindrang. Er zeigt innen das Marthyrium des heiligen Sebastian, wobei die Hauptfigur etwas übertrieben und gespreizt erscheint, während die Gruppen der Kriegsknechte, die ihre Bogen spannen und zum Schießen anlegen, recht lebendig und mit großem Geschick entworfen sind. Offenbar liegen hier Studien nach der unmittelbaren Wirklichkeit vor. Auf der Altarstaffel sieht man die Be-

stattung des Heiligen in figurenreicher Composition, auf der Außenseite der Flügel Christophorus und Jacobus in großartiger Auffassung. Das Ganze ist in einem tiefen prachtvollen Farbenton durchgeführt, wohl etwas derb, aber doch tüchtig behandelt. Auch das Costümliche und Landschaftliche ist reich und interessant. Waagen hat mit Recht auf die Augsburger Schule hingewiesen und ist geneigt es für ein Werk Burckmairs zu halten.

Schließlich ist auf zwei große Steinsculpturen aufmerksam zu machen, welche außen am Chor der Kirche zwei zwischen die Strebepfeiler eingespannte Flachnischen füllen. Es ist der Oelberg und das Abendmahl, ersteres von einer ziemlich mittelmäßigen Steinmetzenhand ausgeführt; dagegen zeugt das Abendmahl von einer besseren Kraft und bietet gute individuelle, wenngleich etwas hausbackene Köpfe. Uebrigens begnügt sich die Composition mit Brustbildern, was der freieren Bewegung nachtheilig sein mußte. Die Arbeiten werden etwa gleichzeitig mit der Vollendung der Kirche sein und dienen jedenfalls als Zeugniß von dem Eifer, mit welchem man das Gotteshaus würdig auszustatten suchte.

In der Nähe der Kirche und zwar östlich vom Chor erhebt sich ein anderes Denkmal, wie es unsern alten Städten niemals fehlte. Es ist ein reizvoller Renaissancebrunnen, der aus einer schlanken, hübsch entwickelten balusterartigen Säule besteht, deren korinthisches Capitäl mit feinem Akanthuslaub einen ruhenden Löwen mit dem Wappen der Stadt trägt.

Westlich von der Kirche, an der Ecke des Marktplatzes, ragt das stattliche Rathhaus empor, ein reizender Renaissancebau, der etwa gleichzeitig mit dem Brunnen um 1540 entstanden sein mag. Es hat an der Fassade einen hohen Staffelgiebel mit Rahmenpilastern und Muschelkrönungen, sodann einen hölzernen Dachreiter für die Glocke. An der längeren Nebenseite sieht man zwei Rundbogenportale, von denen das größere zur Stadtwage führt. Beide Portale zeigen die elegante Ornamentik der Frühzeit, feine Rahmenpilaster mit Medaillons von Köpfen und Löwen, frei korinthisirende kurze Capitäle, wie man sie z. B. an den älteren Portalen des Schlosses zu Tübingen bemerkt. Die Wendeltreppe, die im Innern hinaufführt, ist wie immer um diese Zeit noch

gothisch profilirt, hat aber an der unteren Seite die eingekerbten Kehlenprofile der Renaissance. In den Fenstern sind die Theilungsstäbe ungemein graciös als Candelabersäulchen behandelt.

Neben dem Rathhaus erhebt sich ein einfacheres Privatgebäude aus derselben Zeit, dessen Staffelgiebel ebenfalls mit Muschelkrönungen geschmückt ist. Gleich daneben steht das Stammhaus der Patricierfamilie Dressel-Dehnstetten, eines der schönsten und großartigsten Fachwerkgebäude Süddeutschlands, schon aus vorgeschrittener Zeit des 17. Jahrhunderts, also ein vereinzeltes Beispiel von der in dieser schlimmen Periode hie und da sich noch hervorwagenden Bauthätigkeit. Die ganze Fassade ist mit einer plastischen Energie durchgebildet, welche hohe Anerkennung verdient. Alle Fenster sind mit kräftig geschnitzten Atlanten und Karyatiden eingerahmt und mit einem Consolgesims bekrönt. Hockende Figürchen und energische Consolen stützen die vorspringenden Balken. (Ein Beispiel davon in Figur 108 meiner „Deutschen Renaissance".) An den Pilastern kommen reich geschnitzte Maßwerke vor. Bis oben hinauf, wo ein hübscher Baldachin den Abschluß bildet, ist das Ganze prächtig durchgeführt. Gegenüber diesem stattlichen Bau sieht man an einem kleinen durchweg modernisirten Hause ein holzgeschnitztes Portal mit cannelirten korinthischen Pilastern und der Jahreszahl 1665.

Aus ähnlicher Spätzeit datirt die Kornschranne der Stadt, ein mächtiger, ganz in Sandsteinquadern ausgeführter Bau, derb und solid behandelt, die sehr großen Fenster mit steinernen Kreuzstäben, die Fassade mit einem stattlichen Volutengiebel abgeschlossen. Endlich ist auch der Fruchtspeicher ein ansehnlicher Bau einfacherer Art, über dem steinernen Erdgeschoß in kraftvollem Fachwerk durchgeführt. Erwähne ich schließlich noch, daß die alte Stadtmauer mit zahlreichen, wenn auch nicht künstlerisch hervorragenden Thürmen das malerische Gepräge der Stadt erhöht, so ist das Wesentliche von Dinkelsbühl erschöpft.

Als ich Abends spät abfuhr, beschloß ich, dieser für mich äußerst lohnenden Besichtigung noch ein Nachspiel zu geben, indem ich das auf meiner Rückzugslinie liegende Crailsheim zu besuchen gedachte. Bis Dombühl genoß ich wieder das zweifelhafte Ver-

gnügen der Droschke zweiter Classe auf holperigem Knüppeldamm. Welch' wonniges Gefühl, als mich dort der Schnellzug aufnahm und in glatter Fahrt rasch an den Ort meiner Bestimmung brachte. Am andern Morgen früh bei sonnig klarem Wetter eilte ich nach der Johanniskirche, die, an sich zwar kein bedeutender Bau, im Innern durch zahlreiche Kunstwerke fesselt, wie ich sie hier so reich nicht vermuthet hatte. Das Schiff der Kirche ist, wie so oft in Schwaben, eine flachgedeckte Basilika, deren aus romanischer Uebergangszeit stammende spitzbogige Arcaden auf Rundpfeilern ruhen. Außen an der Nordseite sieht man einen feinen Rundbogenfries mit Diamanten, wie er der schwäbischen Architektur in der romanischen Spätzeit eigen ist. Der einfache Thurm trägt das Datum 1398; um dieselbe Zeit mag der kleine (modern) gewölbte Chor entstanden sein, der eine gewisse Zierlichkeit der Formgebung verräth und namentlich außen durch eine hübsche Maßwerkgalerie in Diminutivform unter den Fenstern geschmückt ist.

Erstaunlich reich an theilweise bedeutenden Werken ist das Innere. Zunächst ein spätgothisches, zierlich gearbeitetes Sacramentsgehäuse vom Jahre 1498, dessen schlanke durchbrochene Spitze sich 31 Fuß erhebt. Dann ein höchst bedeutender in Holz geschnitzter Hochaltar mit Christus am Kreuz, daneben Maria, Johannes der Evangelist und der Täufer, der Schutzpatron der Kirche, Andreas und zwei knieende Engel, ein Werk von ungewöhnlich tiefer Empfindung und edelster Auffassung, in Wahrheit eine künstlerische Arbeit von hohem Range. Prachtvoll sind die bärtigen Köpfe des Andreas und Johannes des Täufers. Die Madonna in ihrem innigen Aufblick eine der edelsten der Zeit, Johannes der Evangelist etwas spießbürgerlich im Typus, aber treuherzig und empfindungsvoll. Die Gewandung zeigt den seltsam geschwungenen, dabei knitterigen Stil, den man an Werken des Veit Stoß findet. Diesem großen Nürnberger Meister möchte ich die Arbeit zuschreiben. In der Staffel sieht man eine ebenfalls tüchtige Darstellung des im Grabe liegenden Christus, von den Seinigen umgeben. Daran schließen sich sechs gemalte Heilige, würdige Charakterköpfe, die Frauen an Wohlgemuth erinnernd. Endlich sieht man auf den Flügeln im Innern vier Scenen aus

der Passion in Gemälden von sehr gediegener Durchbildung, in einem warmen harmonischen Colorit, Christus besonders edel aufgefaßt. Das Ganze macht den Eindruck, als ob wir eine Arbeit Wohlgemuths vor uns hätten. Die Außenseite zeigt Gemälde aus der Legende des heiligen Johannes von geringerer Hand und dabei übel zugerichtet.

Außerdem enthält der Chor eine reiche Zahl von Epitaphien, aus welchen ich das Werthvollste hervorhebe. Zu den früheren, den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts angehörenden, rechne ich ein hinter dem Altar aufgestelltes, das noch in bescheidenem Relief durchgeführt ist. Frühe Renaissancepilaster mit etwas schwerfälligen Ornamenten bilden die Einfassung, eine Muschelkrönung den oberen Abschluß. Das Bild stellt einen knieenden jungen Ritter dar, der flehend zum Gekreuzigten hinaufblickt. Es ist eine recht wackere Arbeit von herzlicher Empfindung, wenn auch nicht sehr fein. Das zweite Epitaph, mit dem Datum 1520 bezeichnet, ähnlich behandelt und ebenfalls schön empfunden, zeigt eine knieende Dame, Frau Apollonia von Absberg, welche zu dem Schmerzensmann hinaufblickt, der oben ganz klein auf dem Kreuze sitzt. Auf einem anderen vom Jahre 1513 sieht man einen geharnischten Ritter, Herrn Wendel von Schrotzberg, mit seiner Gemahlin knieend, oben in kleinem Maßstabe Christus an der Martersäule und neben ihm zwei weibliche Heilige. Die Auffassung ist voll individuellen Lebens.

Sind diese Werke sämmtlich noch in bescheidenen Maßen und ziemlich schwachem Relief ausgeführt, wobei jedoch der Schwerpunkt stets auf dem knieenden Verstorbenen ruht, so gehen die Werke der Spätzeit des Jahrhunderts zu einer reicheren und üppigeren Auffassung über. Noch ziemlich einfach, mit schlicht behandelter Einfassung, ein Epitaph von 1573, wo der Ritter Michael von Rinderbach und seine Dame wieder vor dem am Kreuz hängenden Erlöser knieen. Hier sind besonders die Köpfe recht lebensvoll durchgeführt. Weit prachtvoller, fast als Freibau behandelt, ist ein größeres Epitaph, wo dasselbe Thema von einem sehr tüchtigen Künstler behandelt ist, der besonders in der edlen Gestalt Christi den Einfluß italienischer Kunst erkennen läßt.

An den Pilastern sind in zierlicher Arbeit eine Anzahl von Wappen angebracht, daneben spielen die feinen Flachornamente der Zeit eine Rolle. Als Todesjahr des Ritters Heinrich Steinhäuser von Neydenfels ist 1608, als das der Dame 1593 angegeben. Sodann folgt noch eine recht schöne Arbeit von 1581, welche ebenfalls an den Pilastern die beliebte Decoration von Wappen zeigt und wo der Ritter Hans Philipp von Wolmershausen und seine Gemahlin wieder vor dem Gekreuzigten knieen. In den Bogenzwickeln sieht man hübsche weinende Engel. Zu der vollen Ueppigkeit des beginnenden Barocks entwickelt sich dann ein prachtvolles Epitaph des 17. Jahrhunderts, wo frei vortretende Säulen mit verkröpftem Gebälk die Einfassung bilden und die knieende Figur eines corpulenten Ritters dem Ganzen einen anspruchsvollen, aber etwas plumpen Charakter verleiht. Das Beste sind die feinen Flachornamente. Der dicke Ritter ist der 1620 gestorbene Herr Hans Albrecht von Wolfstein, fürstlich brandenburgischer Geheimer Rath und Amtmann. Das Ueppigste unter allen Denkmälern datirt von 1601 und zeigt die Tochter Herzog Wilhelms des Jüngern von Braunschweig, Anna Ursula von Braunschweig und Lüneburg, vor dem Crucifix betend. Die Dame war 1572 in Celle geboren und starb, noch nicht 30 Jahre alt, bei ihrer Schwester Elisabeth, Wittwe des Grafen Friedrich von Hohenlohe, zu Kirchberg. Hier ist Alles im Fortissimo des Barockstils durchgeführt und die Uebertreibungen des michelangelesken Stils kommen rückhaltlos zur Geltung. Der Meister des Werkes hat sich mit seinem Monogramm M. J. bezeichnet.

Mit diesen flüchtigen Notizen muß ich meine Mittheilungen schließen, da mir ein längeres Verweilen nicht möglich war. Vielleicht nimmt einmal ein jüngerer Fachgenosse Veranlassung, diesen Dingen tiefer nachzugehen. Es ist immerhin werthvoll, in einer ziemlich unbedeutenden Kirche die Entwickelung der Epitaphform durch ein volles Jahrhundert verfolgen zu können. Jedenfalls aber ist aus dem hier Gebotenen auf's Neue zu sehen, wie Manches an wenig oder gar nicht bekannten alten Kunstwerken bei uns in Deutschland noch zu finden ist.

Architektonische Veröffentlichungen.

Italien ist nicht blos das Land des Marmors, sondern auch die Stätte eines hochentwickelten Backsteinbaues, dessen künstlerische Bedeutung auch für uns noch nicht blos in ästhetischer, sondern selbst in rein praktischer Hinsicht nicht unterschätzt werden darf. Bekanntlich haben schon die alten Römer in ihrer umfassenden Bauthätigkeit auch die Ziegeltechnik zu Verwendung gebracht; aber erst seit dem Mittelalter beginnt eine höhere Durchbildung des Terrakottabaues, der dann ununterbrochen bis in die Renaissance-Epoche fortgeführt wird und erst unter der Herrschaft der antikisirenden Tendenzen seine feinste Ausbildung und Vollendung erreicht. Auch in Deutschland haben wir bekanntlich während des Mittelalters einen gediegenen Backsteinbau, der schon in romanischer Epoche Meisterwerke wie die Kirche von Jerichow und den Dom zu Ratzeburg hervorbringt, um dann während der Herrschaft des gothischen Stils alle jene zahlreichen malerischen Bauwerke hinzustellen, welche wir jetzt noch in den brandenburgischen Marken, in Pommern, Mecklenburg und Preußen bewundern. Obwohl es nun nicht an glänzenden Werken des Profanbaues fehlt, namentlich jenen stolzen Stadtthoren, wie sie Brandenburg, Stendal, Tangermünde, Neubrandenburg, besonders Lübeck in seinem Holstenthor aufweisen, oder jenen Rathhäusern und Gildehallen, wie zu Hannover, Lübeck, Rostock, Danzig und

manchen anderen, obwohl endlich im deutschen Ordenslande auch der Schloßbau sich zu der klassischen Schöpfung der Marienburg aufschwingt, ruht doch der Schwerpunkt wie überhaupt im deutschen Mittelalter auf dem Kirchenbau. Die gesammte Formgebung aber hat selbst bei großem Reichthum etwas Sprödes, weil das Spiel mit geometrischen Motiven überwiegt, das freie figürliche und vegetative Ornament zurücktritt. Im bürgerlichen Privatbau sodann führt die Enge des Raumes zu jenen schmalen, hochgiebligen Fassaden mit den niedrigen Stockwerken, die unserer Architektur etwas Kleinbürgerliches aufdrücken. Gleichwohl hat mit vollem Rechte die moderne Architektur im Kirchenbau die alten Muster wieder aufgenommen und besonders durch Haase und neuerdings durch Otzen zu trefflichen Resultaten durchgebildet.

Ein ganz anderes Bild bietet uns Italien. Auch hier fehlt es nicht an zahlreichen Kirchenbauten, welche die verschiedenen Entwickelungsstadien der Backsteintechnik in hervorragender Weise darstellen, und man braucht nur an Kirchen wie Sta. Maria del Carmine zu Pavia mit ihrer edlen, dabei strengen Durchbildung, oder an Werke wie S. Pietro zu Modena mit ihrer trefflichen Fassade zu erinnern, um sofort zu erkennen, welche Bedeutung auch dem Kirchenbau zukommt. Aber umgekehrt ruht hier schon vom Anfang der Hauptnachdruck auf dem Profanbau, der sich bei der schon früh in's Großartige gehenden Baugesinnung zu einer vornehmen Größe entfaltet, wie wir sie bei uns nur ausnahmsweise kennen. Zunächst sind es die großräumigen Verhältnisse, die breiten Achsen, die riesigen Stockwerkhöhen, welche allen diesen Bauten das Gepräge vornehmer Würde verleihen. Kehrt man aus Italien nach Deutschland zurück, so ist jedesmal der Eindruck unserer schmalen engen Privatbauten mit den niedrigen Stockwerken ein beklemmender, bedrückender. Man glaubt nur in jenen großen, hohen und weiten Verhältnissen könne der Mensch frei athmen und edel existiren.

Dazu kommt als stimmungsvolles Element der ganze reiche Apparat der Formgebung. Kann man etwas Edleres sehen, als jene gruppirten Fenster, wie sie schon in der gothischen Epoche die Paläste von Siena, voran der Palazzo communale, von

S. Gimignano, Pisa u. s. w. darbieten? Und mit dieser Gruppirung hängt dann die ganze Gliederung der Fassade unmittelbar zusammen. Noch wichtiger ist die Feinheit in der Ausbildung der Friese, Gesimse, Bogenumrahmungen, Fenster- und Thürprofile, in welchen schon im Mittelalter sich die antike Auffassung Bahn zu brechen weiß. In Folge dessen tritt sehr bald auch das vegetative und figürliche Ornament in den Formenkreis ein, und alle diese Elemente tragen dazu bei, der Gothik ihren spröden Charakter zu rauben und ihr eine gewisse weltliche Geschmeidigkeit zu verleihen. Fr. Schmidt hat in seinem neuen Wiener Rathhause diesen Weg mit gutem Bewußtsein und mit großem Erfolge betreten. Seine höchste Vollendung erhält nun aber dieser Profanstil in der Epoche der Frührenaissance, wo der bildsame Thon, keck mit dem zarten Marmor wetteifernd, in die Schranken tritt und sich zu höchsten Prachtwerken der Decoration aufschwingt, wie wir sie in den Höfen der Certosa bei Pavia, an der Fassade des großen Hospitals zu Mailand und an anderen Bauten der Lombardei bewundern. Deutschland dagegen verläßt in der Epoche der Renaissance den Backsteinbau, und nur in Mecklenburg und einigen angrenzenden Gebieten, wie Lübeck und Lüneburg, entfaltet derselbe eine eigenartige reiche und zierliche Behandlung, wie sie am vollkommensten der Fürstenhof zu Wismar aufweist.

Wer Italien nicht blos, dem gewöhnlichen Reisezuge folgend, in den Centren der Kultur kennen gelernt hat, sondern überall in die verborgenen Winkel eingedrungen ist, der weiß, daß dieses kunstgesegnete Land immer noch selbst in den kleinsten unscheinbarsten Oertchen einen unerschöpflichen Reichthum alter Denkmäler besitzt. Auf die Backsteinarchitektur des unvergleichlichen Landes haben die Werke von Gruner, Lohse und Runge bereits hingewiesen, ohne auch nur von fern das reiche Thema erschöpfen zu können. Es ist daher dankbar zu begrüßen, daß Professor Heinrich Strack ein neues großes Werk unter dem Titel „Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien“ (Berlin, E. Wasmuth 1889) veröffentlicht hat. Auch diese Publication, die auf 50 Tafeln des colossalsten Formats eine überaus große Anzahl von Denkmälern, theils in malerischen Ansichten, theils in Grund-

rissen, Durchschnitten, geometrischen Aufrissen und Details vorführt, ist noch weit entfernt, das Thema zu erschöpfen, bietet aber in der großen Fülle charakteristisch aufgefaßter Reiseaufnahmen ein überaus werthvolles Material, welches in Verbindung mit dem klar geschriebenen erläuternden Text nicht blos dem Architekten, sondern jedem Kunstfreund reiche Anregung gewährt. Der Herausgeber bringt aus allen Hauptgebieten des Backsteinbaues, Toscana und Umbrien, Romagna und den Marken, Lombardei und Venezien eine Fülle von Denkmälern, welche die verschiedenen Entwickelungsstadien von der Frühgothik bis zur Frührenaissance auf's Anschaulichste erläutern. Selbst diejenige Formenwelt, welche wir als romanische zu bezeichnen pflegen und die in Italien selbst noch in die Gothik hineinspielt, wie z. B. die prächtigen Radfenster des Doms von Cremona, sind nicht übergangen. Für den mittelalterlichen Palastbau nennen wir hauptsächlich Siena, Pisa, San Gimignano und den Palazzo publico zu Cremona, für den Kirchenbau der Epoche die reiche Fassade von Sta. Maria in Strada zn Bologna. Den größten Glanz und das edelste Leben entfalten indeß erst die Bauten der Frührenaissance, und zwar handelt es sich hier nicht blos um jene prachtvollsten Werke üppiger Decoration, die bereits erwähnt wurden, sondern auch um Werke jener bescheideneren und zarteren Anmuth, wie sie nns in gewissen Bauten von Bologna und Ferrara, in der Casa Francia zu Forli und dem anmuthigen Palazzo Sforza zu Imola entgegentreten. Aus diesen Denkmälern ergiebt sich bei genauerer Prüfung, daß man den Verfasser nicht zu streng beim Worte nehmen darf, wenn er behauptet, provincielle Stilbildungen seien nur in beschränktem Maße zu unterscheiden. Es scheint uns vielmehr, daß die schwellende Ueppigkeit der lombardischen Decoration sich von der feineren Ornamentik anderer Schulen klar unterscheide. Auch darin können wir dem Verfasser nur bedingt zustimmen, wenn er meint, daß zwischen den Hausteinbauten und den in Ziegeln ausgeführten wesentliche Stilunterschiede nicht bestehen. Wir meinen nämlich, daß die vollere und weichere Behandlung der Terracotten, und die schärfere und feiner ausgearbeitete des Marmors wohl als wesentliche Unterschiede zu bezeichnen seien. So scheiden wir voll Befriedigung von dieser schönen Arbeit,

der wir jedoch der bequemeren Handhabung wegen ein minder riesenhaftes Format gewünscht hätten, denn ein Buch von 64 zu 47 Centimeter bietet sich dem Studium sehr schwerfällig dar, und es hätte sich vielleicht empfohlen, diejenigen Zeichnungen, welche ein so großes Format bedingen, auf gebrochenen Blättern abdrucken zu lassen.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns Cornelius Gurlitt mit der prächtigen, von demselben überaus thätigen Verleger publicirten Sammlung über das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands, welches mit der vierten Lieferung zum Abschluß gelangt ist. Das Werk bildet einen Theil der großen und schönen Veröffentlichung von Dohme und Gurlitt über die Architektur und das Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts. Nachdem gerade jene Epochen in ihren Kunstleistungen lange Zeit verkannt und verachtet gewesen waren, forderte die einfache Gerechtigkeit hier ganz besonders eine rettende That, und diese ist denn auch durch Heranziehen des Lichtdrucks mit seinen ganz vorzüglichen Leistungen vollständig gelungen. Angesichts dieser glänzenden Blätter tritt die künstlerische Ueberlegenheit des Barockstils und des Rococo in wahrhaft siegreicher Weise hervor. Sie weiß sich jeder Art von Decoration in Stuckornamenten, Wandgemälden, Holzschnitzerei und Metallarbeit mit souverainer Freiheit zu bedienen und bietet vor Allem hinsichtlich der technischen Gediegenheit ihrer Leistungen dem heutigen Kunstgewerbe mustergiltige Beispiele. Erfreulich ist besonders, daß auch weniger allgemein bekannte Denkmäler herangezogen sind. Mit lebhaftem Interesse begrüßen wir die Aufnahmen aus dem Charlottenburger Schloß, aus dem ehemaligen von Creuz'schen Palais, jetzt Hygiene-Museum, aus dem nicht mehr vorhandenen gräflich Wartenberg'schen Palais, sodann die prachtvollen Decorationen aus dem königlichen Schloß zu Berlin und der Residenz zu Würzburg, deren Kaminspiegel eine wahrhaft überwältigende Ueppigkeit des überschwänglichsten Rococos bietet. Ein feines und dabei maßvolleres Stück ist die Supraporte aus dem Schloß zu Karlsruhe.

Bekanntlich ist in der modernen architektonischen und kunstgewerblichen Production längst der Umschwung aus der eine Zeitlang

mit Vorliebe gepflegten deutschen Renaissance in die glänzenderen Formen dieser späteren Kunstweisen eingetreten. Es hängt das hauptsächlich wohl mit der sich immer mehr steigernden Sucht nach dem höchsten Ausdruck üppiger Pracht in unserm heutigen Leben zusammen. Dieser Tendenz, die sich nicht immer frei von einem Beigeschmack des Protzigen zu halten weiß, konnte die bescheidenere Ausdrucksweise der deutschen Renaissance nicht länger genügen. Jener Stil war mehr als irgend ein anderer das Spiegelbild gesunden, tüchtigen bürgerlichen Lebens. Mit seinen bescheidenen Verhältnissen, die aber schon im Aeußern der Gebäude durch malerische Gruppirung, durch Erker, Giebel und Thürmchen reizvoll wirken, mehr noch durch das anheimelnde Innere mit seinen Täfelungen, geschnitzten Decken, Kachelöfen, Glasgemälden und dem mannigfachen sinnigen Hausrath wurde dieser Stil recht eigentlich der Ausdruck eines wohlhabenden, behaglichen und dabei bescheidenen Bürgerthums. Bezeichnend war es ja, daß selbst die fürstlichen Paläste jener Epoche nur etwas gesteigerte Bürgerwohnungen zu sein schienen.

Wie sollte eine so bescheidene Kunstweise derjenigen Richtung auf das Glänzende und Uebertriebene genügen, in welcher die heutige Strömung alles mit sich fortzureißen droht? Man strebt nach dem Ausdruck höchster Pracht, fürstlicher Magnificenz und da sind dann freilich die Monumente des Barockstils und des Rococo, an denen kein Land reicher ist als Deutschland, ganz andere Vorbilder. Ihre grandiosen vornehmen Verhältnisse und die verschwenderische Ausstattung mit den glänzendsten Stoffen und Materialien, die berauschende Ueppigkeit ihres in Gold und Farben strahlenden Schimmers, läßt uns das Geschlecht jener fürstlichen Halbgötter ahnen, die sich allein berechtigt zu jedem Genuß dünkten und in deren Augen „der Mensch erst beim Baron anfing“. Es ist fast komisch, daß in unserer demokratischen Zeit jeder Parvenu gerade diese vornehmste Formenwelt für den Ausdruck seines Lebens begehrt. Da aber unsere heutige Architektur kein eigenes Glaubensbekenntniß hat, sondern an den Altären aller Götter und Götzen der Vergangenheit opfert, so ist ihr die Vorliebe für diese prunkvollsten und aufwandreichsten Stile nicht

zu verargen. Der Kunsthistoriker aber darf sich freuen, daß diese Sinnesrichtung ihm Werke zuführt, welche ihm die wahrhaft großartigen Schöpfungen einer mächtigen Kunstepoche vor Augen bringen. Den in diesem Stile Arbeitenden wollen wir nur auch wünschen, daß seine großen Verhältnisse und die Gediegenheit seiner technischen Ausführung ihnen zu Gebote stehen mögen.

Etwas weiter hinauf in der Zeit führen uns die Motive der deutschen Architektur von A. Lambert und E. Stahl (J. Engelhorn, Stuttgart), die bis jetzt bis zur 15. Lieferung gediehen sind und auf 90 Blättern eines bequemen Folioformats in überaus frischer und anziehender Darstellung nach eigenen Aufnahmen mancherlei Einzelheiten unserer deutschen Früh- und Hochrenaissance vor Augen bringen. Mit Vergnügen begegnen wir darin manchen weniger bekannten Denkmalen, wie z. B. dem Portal des alten Schlosses zu Weimar mit seiner goldschmiedartigen Ornamentik, dem Fenstersystem eines Hauses zu Sursee im Kanton Luzern, dem Portal aus dem Schlosse zu Neuenstein mit der originellen Darstellung des Glücksrades, dem feinen Frührenaissance-Epitaph aus dem Dom zu Eichstädt, und der reichen Terracottafassade aus Lübeck. Die Darstellungsweise aller dieser überaus interessanten Details verbindet scharfes Formgefühl mit malerischer Wirkung in jener vorzüglichen Behandlung, die wir sonst fast nur in französischen Publicationen antreffen. Es könnte nicht schaden, wenn eine derartige Behandlung bei uns allmählich jene grobe und oft rohe Darstellungsweise verdrängte, an welche wir uns nur zu sehr gewöhnt haben. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, wie sehr wir Deutsche in Feinheit des Formgefühls noch immer hinter den Franzosen zurückstehen.

Noch weiter zurück in die Vergangenheit führt uns das schöne Werk des Straßburger Dombaumeisters A. Hartel, „Architektonische Details des Mittelalters“ (Berlin, C. H. Claesen und Comp.) Hier ist auf 60 Foliotafeln in vortrefflich ausgeführten Lichtdrucken ein köstlicher Reichthum von Einzelheiten unserer edelsten mittelalterlichen Monumente, aus der romanischen Zeit, dem Uebergangsstil und den besten Epochen der Gothik vorgeführt. Man erkennt sofort, daß die Auswahl von einem Kundigen

geleitet wurde, was man sonst bei so vielen photographischen Aufnahmen schwer vermißt. Wir haben z. B. noch nie die unerschöpfliche Herrlichkeit der Pfeilercapitäle des Doms zu Magdeburg, in denen die lebensvolle Pracht spätromanischer Formen in das feine Naturgefühl der Frühgothik hinüberwächst, so vortrefflich dargestellt gefunden wie hier. Dazu kommen andere Hauptdenkmale derselben Epoche, wie der Dom zu Limburg an der Lahn, die Pfarrkirche zu Andernach, der Dom zu Mainz mit seinem glänzenden Westchor und sonstigen Details, die Pauluskirche zu Worms u. s. w. Für den gothischen Stil sind besonders jene klassischen Denkmale wie die Liebfrauenkirche zu Trier, St. Elisabeth zu Marburg, die Münster zu Straßburg und zu Freiburg, der Dom zu Halberstadt herangezogen. Es sind hauptsächlich die Portale, Fenster, Strebepfeiler u. A., was hier vornehmlich in Betracht kommt. Auch weniger bekannte Denkmale finden sich, wie der edle Lettner der Stiftskirche zu Oberwesel, welchem dann der spätgothische Lettner des Doms zu Magdeburg sehr bezeichnend gegenübertritt. Besonders erfreulich ist, daß die in Deutschland bis jetzt noch zu wenig bekannte Kathedrale zu Metz, eines der glänzendsten Werke aus der Blüthezeit der Gothik, mit einer Reihe von Blättern vertreten ist. Auch an einzelnen archäologischen Leckerbissen, wie dem altchristlich korinthisirenden Kapitäl aus der Münsterkirche zu Essen und dem streng romanischen Kapitäl aus der Synagoge zu Worms, fehlt es nicht. Vielfach kommt die begleitende Plastik, für die es uns noch gar sehr an guten Aufnahmen fehlt, zur Geltung; so namentlich in den feierlichen Statuen aus der Vorhalle des Doms zu Münster. Wir wünschen der schönen Publication recht warme Theilnahme, in der Hoffnung, daß sie dann bald eine Fortsetzung erfahre.

Die Zeiten sind glücklicherweise vorbei, wo die Kunst gleichsam als eine Art von Askese betrachtet wurde und man besonders die Architektur und die zu ihr gehörende Decoration zur Farblosigkeit verurtheilte. Es war dieselbe Zeit, wo im frommen Deutschland es auch für die Maler schier für gottlos und sündhaft betrachtet wurde, wenn sie wirklich malen konnten. Nach dieser langen Fastenepoche ist man endlich wieder zur Farbenfreudigkeit durch-

gedrungen, und so allgemein erhob sich der Ruf nach koloristischen Wirkungen, daß auch die Architektur nicht zurückbleiben konnte. Der Renaissance gebührt das Verdienst, diesen Umschwung bewirkt zu haben, und das Studium der italienischen Denkmäler hat in erster Linie der heutigen decorativen Kunst den Weg gewiesen. So darf man es denn als eine überaus glückliche Idee bezeichnen, daß Professor Ernst Ewald in einem großen aus 80 Foliotafeln bestehenden Prachtwerke, unter dem Titel „Farbige Decorationen alter und neuer Zeit" (Berlin E. Wasmuth) in verschwenderisch reicher Ausstattung und in unübertrefflich schönem Farbendruck das Beste und Herrlichste von Werken dieser Art vorgeführt hat. Wer eine Ahnung von dem Aufwand einer solchen Publication hat, der muß gestehen, daß dieses Werk auch dem Verleger zu hoher Ehre gereicht.

Der Löwenantheil dieser herrlichen Publication fällt auf Italien. Dort vor Allem ist jene große monumentale Kunst schon seit dem Mittelalter erblüht, welche in der farbigen Decoration ihren höchsten Ausdruck findet. Während bei uns mit dem Auftreten der Gothik die Wandmalerei so gut wie völlig verschwindet und der Glasmalerei den Platz räumt, beginnt in Italien erst mit der Gothik das höhere Leben in der farbigen Decoration, und mit Recht enthält auch die vorliegende Sammlung eine Probe der Gewölbmalereien von S. Francesco zu Assisi, in welchen der große Giotto die Gesetze malerischer Composition für lange Zeit festgestellt hat. Aber die höchste Entfaltung bringt doch erst die Renaissance, indem sie die ganze Zauberwelt der Antike mit ihren köstlichen Gestalten und dem graziösen Spiel ihrer Formen in die Decoration einführt. Noch im 15. Jahrhundert entstehen Werke wie die hier prächtig wiedergegebenen Malereien von Pinturicchio im Appartamento Borgia des Vatikans, welche den Stil der Grotteschi glänzend einführen, oder die herrlichen Decorationen Mantegna's im Castello di Corte zu Mantua, welche das „Sotto in su" zum ersten Mal in die monumentale Kunst einführen. Dann aber beginnt mit dem Cinquecento die Glanzepoche dieser Decoration, die hier durch Werke wie die Villa Madama zu Rom, die Uffizien zu Florenz, den Palazzo ducale zu Mantua, den

Palast des Andrea Doria zu Genua, die Decke von S. Maurizio zu Mailand und noch manche andere ebenso prächtig wie reich vertreten sind. Am bewundernswerthesten ist in allen diesen Werken die große Freiheit und Mannigfaltigkeit, welche auf der Grundlage eines streng monumentalen Stils den verschiedensten Stimmungen vom Ernsten bis in's Heitere, vom prächtig Vornehmen bis zum anmuthig Leichten, vom feurig Ueppigen bis zum bescheidenen Zarten gerecht zu werden weiß. Es ist, als ob mit berauschender Gewalt Akkordfolgen aus den verschiedensten Tonarten angeschlagen würden. Eine ganze Reihe dieser meisterlich ausgeführten Blätter, die den Farbendruck in einer nicht zu überbietenden Vollendung zeigen, ist in bedeutender Größe auf Doppeltafeln wiedergegeben. Die Darstellung erscheint dabei mit völliger Vermeidung des blos Mechanischen in der treuesten Wiedergabe geistreich lebendiger Pinselschrift, welche den Intentionen der aufnehmenden Künstler vollauf gerecht wird. Welche Meisterschaft der Farbendruck hier erreicht hat, möge man an der Marmor-Mosaik aus S. Domenico in Messina erkennen, wo die Wiedergabe der verschiedenen Marmorarten bis zur Täuschung geht.

In zweiter Linie kommt Frankreich in Betracht, wo die berühmte Apollogalerie des Louvre und verschiedene Säle und Zimmer des Schlosses zu Fontainebleau die national-französische Auffassung sowohl in den prunkvollen Formen Ludwigs XIV., wie in dem graciösen Spiel der nachfolgenden Zeit mit ihrem ganz besonderen Reiz zur Erscheinung bringt. Ein deliciöses Kabinetstück von feinster Wirkung bietet die Salle du Conseil zu Fontainebleau mit der köstlichen Decoration von Boucher, sowie das bezaubernde, mit dem feinsten Naturgefühl ausgeführte Blumenstück aus dem anstoßenden Cabinet, beiläufig gesagt, wahre Meisterstücke der Reproduction.

Auch Deutschland ist mit einigen Prachtwerken seiner Renaissance vertreten, die freilich von der Thätigkeit fremdländischer Künstler zeugen. Dahin gehören die Malereien aus der Trausnitz, die glänzenden Decorationen aus dem Badezimmer der Fugger zu Augsburg, und die Füllungen aus dem Rathhause zu Prag. Endlich sind der Sammlung auch einige moderne Arbeiten ein-

gereiht, die ein erfreuliches Zeugniß dafür geben, daß das Studium der alten Denkmäler befruchtend gewirkt hat. Hier sind besonders die Arbeiten von Moritz Meurer und von dem früh verstorbenen Johannes Schaller mit Auszeichnung zu nennen. Man darf behaupten, daß ein Werk von gleich gediegener Pracht und künstlerischer Opulenz auf diesem Gebiete nirgends bei uns vorhanden ist, und nicht blos der Architekt und Decorateur, sondern auch der Kunstfreund wird daraus die reichsten Anregungen schöpfen. Gewiß ist, daß wer einmal das Werk kennen gelernt hat, nicht satt werden kann, immer wieder auf's Neue in diesen entzückenden Blättern zu schwelgen.

Hat uns die letzterwähnte Publication den Uebergang auf das Gebiet des modernen Schaffens gebahnt, so reihen wir nun einige Veröffentlichungen an, welche ausschließlich den modernen Schöpfungen gewidmet sind. Hier steht in erster Linie das stattliche, ebenfalls im Verlage von E. Wasmuth erschienene Werk von Hugo Licht „Architektur der Gegenwart“ mit Text von Dr. A. Rosenberg. Auf 100 Foliotafeln sind in vorzüglich ausgeführten Lichtdrucken Fassaden, Einzeltheile und Innenansichten einer großen Anzahl moderner öffentlicher und Privatbauten vor Augen gebracht und dazu auch zu näherem Verständniß vielfach die Grundrisse mitgetheilt. Begreiflicherweise ist von dem unermeßlich reichen Bauschaffen der Gegenwart hier keine auch nur annähernde Vollständigkeit der Uebersicht zu erwarten; dennoch ist die Auswahl eine so glückliche, daß sie die fast unabsehbare Mannigfaltigkeit der heutigen architektonischen Production recht gut zur Anschauung bringt. Das Hauptgewicht fällt auf die Berliner Architektur, deren Hauptmeister Ende und Böckmann, Kayser und von Großheim, Ebe und Benda, Cremer und Wolffenstein u. A. reichlich vertreten sind. Daneben ist etwa noch Griesebach zu nennen, der in seinen Bauten die deutsche Frührenaissance in einer mehr constructiven als decorativen Auffassung mit Zuziehung mittelalterlicher Elemente glücklich zu verwenden weiß. Es ist sehr bezeichnend für den Charakter der Berliner Entwickelung, daß fast alle mitgetheilten Werke dem Privatbau angehören, in seiner Abstufung vom palastartigen Wohnhaus bis

zum Kaufhaus, Café und Restaurant. Eine besondere Signatur tragen die Schanklocale der großen Brauereien, von denen wir den Münchener Spatenbräu in dem originellen Bau von G. D. Seidl hervorheben, dessen farbenfröhliche Fassade, von Rudolph Seitz, durch einen Farbendruck wiedergegeben ist. Auch der Fassade des Café Helms von Ende und Böckmann mit ihrer mehr klassischen Behandlung ist ein schönes farbiges Blatt gewidmet. Aus Leipzig ist der prächtige Brunnen von Gnauth und das Museum von L. Lange und H. Licht mitgetheilt. Von Süddeutschen bemerken wir nur Durm mit seinem prächtigen Palais Schmieder und den Mannheimer Manchot, sowie die Karlsruher Kircher und Ziegler mit verschiedenen Privatbauten. Aus der Masse der modernsten Schöpfungen hebt sich vereinzelt Sempers Museum in Dresden heraus und wir freuen uns, daß der große Meister, von welchem die ganze Bewegung zur Renaissance ausgegangen ist, auch hier den ihm gebührenden Ehrenplatz erhalten hat.

Merkwürdigerweise ist das gewaltige architektonische Schaffen Wiens nur durch ein Privathaus von Wielemans und das neue Rathhaus von Schmidt vertreten. Statt des Letzteren wäre vielleicht eher Ferstel mit der Universität oder dem Museum aufzunehmen gewesen. Stuttgart und München fehlen gänzlich, obwohl ersteres namentlich durch eine reiche und gediegene architektonische Thätigkeit hervorragt.

Das Ausland tritt nur sporadisch auf, doch sind manche Pariser Privatbauten mit Recht aufgenommen; es fehlen auch nicht die prunkvollen Schöpfungen der Neuzeit, wie Garniers Oper und die wiederhergestellten Bauten des Louvre und des Hotel de Ville. Aus Brüssel ist Poelaert's Palais de Justice, wahrscheinlich als abschreckendes Beispiel architektonischen Größenwahns, aufgenommen, in seinem an indische Pagoden erinnernden Aufbau wohl das Geschmackloseste, was die gesammte moderne Architektur, noch dazu mit einem wahnsinnigen Aufwand von 42 Millionen, hervorgebracht hat. Anziehender sind manche belgische Privathäuser und Villen. Italien ist durch Mengoni's Galeria Vittorio Emmanuele vertreten. Endlich kommen einige Blätter auf Petersburg, Kopenhagen und selbst Nordamerika.

So wenig vollständig oder systematisch die Sammlung ist, so vielfaches Interesse bietet sie doch. Sie giebt immerhin eine werthvolle Uebersicht über die grenzenlose Mannigfaltigkeit der modernen Bausprache. Während jede frühere Epoche bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ihren bestimmten architektonischen Stil besitzt, lebt die Architektur unserer Zeit immerfort auf Borg, und zwar entlehnt sie bei fast allen Stilen, die je geblüht haben. Das ist aber der natürliche und nothwendige Ausdruck der historischen Richtung unserer Zeit, welcher sich Niemand entziehen kann. Erstaunlich ist immerhin die Kraft der Phantasie, mit welcher unsere Architekten, getragen von der glänzenden Prosperität des modernen Lebens, innerhalb der überlieferten Formenwelt eine eigene Ausdrucksweise für die unendlich mannigfaltigen Anforderungen des heutigen Daseins zu finden wissen. Der Gesammteindruck dieses Schaffens ist der, daß wir nicht in einer alternden, sondern in einer jugendfrischen Zeit leben. Nur eines treffen wir selten an, den Ausdruck wahrhafter Vornehmheit; aber auch darin ist die Architektur der treue Dolmetsch des allgemeinen Bewußtseins, der demokratischen Strömungen und der Herrschaft der Emporkömmlinge. Noch eins ist überaus bezeichnend, daß in einer Zeit, wo die nationalen Gegensätze sich schroffer als je gestalten, in der Architektur die nationalen Elemente nur untergeordnet auftreten. Nur Deutschland hat in seiner Renaissance eine besondere nationale Bauform, in deren freier Aufnahme und Umbildung für die Entwickelung unserer Architektur eine so werthvolle Grundlage gegeben ist, daß es zu bedauern wäre, wenn man sie wieder verlassen wollte.

Wenden wir uns von der allgemeinen Betrachtung zum Einzelnen, so begegnet uns zunächst eine stattliche Publication der Leipziger Architekten Härtel und Neckelmann (der erstere inzwischen als Münsterbaumeister in Straßburg gestorben) „Aus unserer Mappe.“ In zwei bei Ch. Claesen und Comp. in Berlin erschienenen Mappen von 36 und 40 Folioblättern sind in Lichtdruck zahlreiche Concurrenz-Entwürfe der beiden genannten Künstler mitgetheilt, darunter sich manches Hervorragende, ja Bedeutende findet. Wie es sich bei modernen Architekten von

selbst versteht, sind auch diese Künstler in den verschiedensten Stilen zu Hause. Bald entwerfen sie moderne Kirchen im gothischen Stil, bald Profangebäude in einer strengeren italienischen oder einer freieren deutschen Renaissance. Doch scheinen sie mit besonderer Vorliebe den palladianischen Formen zu huldigen, und hier macht sich unverkennbar die Semper'sche Schule geltend. So finden wir es zunächst bei dem Landesausschußgebäude für Elsaß-Lothringen, welches in dem preisgekrönten Concurrenzproject und in dem für die Ausführung bestimmten mitgetheilt wird. Obwohl letzteres wesentlich vereinfacht ist und namentlich auf den imposanten Säulenporticus des Mittelbaues hat verzichten müssen, ist es immer noch ein Bau, der durch vornehme Verhältnisse und eine edelstrenge Formensprache im Sinne Palladio's und im Geiste, Semper's sich auszeichnet. Dasselbe gilt von dem Entwurf zu einem Museum für Metz, mit einer herrlich angelegten Treppenhalle, bei der uns nur die Stufen etwas zu steil bedünken wollen. Eine sehr bedeutende Anlage ist der ebenfalls preisgekrönte Entwurf eines Finanzministeriums für Dresden, wo über einem mächtigen rusticirten Hochparterre die beiden oberen Stockwerke in eine einzige kolossale ionische Ordnung zusammengefaßt werden und die Eckrisalite durch Pavillons hervorgehoben sind. In dem anzuerkennenden Streben, allem Zierlichen und Kleinlichen aus dem Wege zu gehen, verfallen die Künstler gelegentlich wohl in das zu Derbe und Schwere, wie in der übrigens glücklich angeordneten Trinkhalle für Wiesbaden. Zu den gediegensten Schöpfungen gehört dagegen die Landesbibliothek für Elsaß-Lothringen zu Straßburg, ein Bau von wahrhaft vornehmer Würde. Von herrlicher Wirkung verspricht der große Lesesaal mit seiner hohen Kuppel zu werden. Zu einer besonders freien Schönheit wiederum bei großartigen Verhältnissen gestaltet sich der ebenfalls für die Ausführung bestimmte Entwurf für die Landesgewerbehalle in Stuttgart, wo die Fassade als ein Meisterstück origineller Composition bezeichnet werden darf, und der große Lichthof von außerordentlicher Schönheit ist. Auch die Grundrißlösung auf einem ganz schiefwinkligen Bauplatz ist meisterlich gelungen. Nicht minder ansprechend giebt sich die

Semper'sche Schule in dem schönen Entwurf zu einem Theater für Stockholm zu erkennen. Im Anschluß an das bei dem neuen Dresdner Theater zur Geltung gebrachte Prinzip ist auch hier das Bühnengebäude nach außen in einer Weise selbständig behandelt, welche einen organischen Zusammenhang mit den übrigen Theilen unmöglich macht. Die Künstler haben aber außerdem auch diesem Theil eine reiche architektonische Gliederung gegeben, was Semper bekanntlich in Dresden verschmäht hat. Der Aufriß der Fassade mit dem Blick auf das hochragende Bühnenhaus ist allerdings von großer Schönheit. Noch zwei bedeutende Konkurrenzentwürfe dieser Richtung sind mitgetheilt: ein preisgekrönter für den Centralbahnhof zu Köln, von wuchtiger Massenhaftigkeit und großartigen Verhältnissen, und der kolossale Entwurf für Schloß Christiansborg in Kopenhagen.

Nicht minder gewandt bewegen sich die Künstler in den Formen einer malerisch freien deutschen Renaissance, für welche sie die auf niederländischen Einflüssen beruhende im deutschen Nordosten herrschende spätere Gestaltung vorziehen. So in dem reichen Konkurrenzentwurf für das Klubhaus „Deutsches Haus" zu Brünn und in dem preisgekrönten Project für das Rathhaus zu Stollberg. Endlich kommt der gothische Stil in der edlen Strenge der Frühzeit bei der evangelischen Kirche für Dortmund, und einer evangelischen Kirche für Köln in würdiger Weise zur Geltung, während für Jung St. Peter in Straßburg der romanische Uebergangsstil und der Centralbau mit einer für diese Formenwelt etwas befremdlichen Rundkuppel, die sich für die Akustik vielleicht bedenklich erweisen dürfte, zur Verwendung gebracht ist. Auch bei dem Wettbewerb für den Ausbau der Fassade des Doms zu Mailand haben sich diese rastlos schaffenden Künstler betheiligt. In ihren beiden Entwürfen führen sie den Gedanken einer doppelthürmigen Fassade mit großem künstlerischen Aufwand durch. Wir halten diesen Gedanken für unheilvoll, da er dem Bau ein der gesammten lombardischen Architektur und vollends dem Mailänder Dom fremdes Motiv aufzwingen würde. Außerdem könnte man für die Vernichtung der einzig schönen Wirkung des Centralthurmes nichts Verhängnißvolleres ersinnen.

Wenn man bedenkt, wie abscheulich in neuester Zeit das Münster zu Straßburg und der Dom zu Mainz durch ihre östlichen Kuppelthürme verunglimpft worden sind, so sollte man doch die alten Monumente in Ruhe lassen. Die Mailänder Fassade hat in den prachtvollen Portalen der Spätrenaissance die weitaus werthvollsten Theile ihres ganzen Aeußern. Hat unsere Zeit in all' ihren historischen Studien so wenig Respect vor dem geschichtlich Gewordenen, daß sie dasselbe der fixen Idee einer stupiden Stilreinheit durchaus opfern muß?

Endlich sind noch Entwürfe zu einem Brunnen für Weißenfels, sowie zu Denkmälern für Indianopolis und für den General Grant in Newyork hervorzuheben. Bei den Varianten des letzteren kommt die kürzlich bei der Kaiserdenkmal-Concurrenz in Berlin so auffallend zu Tage getretene Vorliebe der Architekten für große architektonische Monumente, bei welchen die Gestalt des zu Feiernden zum unbedeutenden Nebending zusammenschrumpft, wieder zum Vorschein. Vielleicht lag es aber diesmal in den Bedingungen des Concurrenz-Ausschreibens, denn den Amerikanern, die überall mehr auf Masse als auf Schönheit sehen, wäre dergleichen wohl zuzutrauen.

Wir kommen jetzt in unserer Betrachtung zu einem Künstler, der an einem bekannten stilistischen Glaubensbekenntniß festhält, und dasselbe mit Consequenz, großer Kraft und mit bedeutendem Erfolge in seinen Bauten verwirklicht. Es ist Johannes Otzen, von dessen ausgeführten Bauten die erste Lieferung mit 20 Blatt kürzlich bei E. Wasmuth erschienen ist. Es handelt sich bei diesem trefflichen Meister bekanntlich um eine Wiederbelebung und Fortbildung unseres heimischen Backsteinbaues, den er in einer Reihe kirchlicher Werke zur Geltung gebracht hat. Mit einer tief eindringenden Kenntniß des gesammten historischen Materials verbindet sich bei Otzen Reichthum und Kraft künstlerischer Phantasie, die es bewirkt, daß die Einseitigkeit und die spröde Herbigkeit unserer alten Denkmäler vermieden und eine geschmeidigere, flüssigere Behandlung durch glückliche Hineinziehung italienischer Formelemente erreicht wird. Das Aeußere erhält durch Anwendung farbigglasirter Terrakotten ansprechende

Belebung, das Innere aber durch Fresken und Sgraffiten, sowie durch Glasgemälde eine ebenso feierlich kirchliche wie künstlerisch reizvolle Stimmung. Dazu kommt noch eine Ausstattung, welche in allen Werken bis auf die eisernen oder messingenen Kronleuchter, die Taufsteine, Kanzeln, das Stuhlwerk, die Altäre und Anderes denselben stilistischen Charakter zur Durchführung bringt. Wie frei der Künstler mit seinem Stoffe schaltet und den Bedürfnissen unserer Zeit Rechnung trägt, erkennt man an der originellen Gestaltung der Grundrisse, die das enge Schema, das in unsern alten Denkmälern herrscht, auf's Mannigfaltigste erweitert und umgestaltet, wie denn in der heiligen Kreuzkirche zu Berlin bekanntlich der Centralbau mit dominirender Kuppel Verwendung gefunden hat. Außer dieser Kirche finden wir in der vorliegenden Lieferung die Christuskirche von Elmsbüttel, die Gertrudkirche zu Hamburg und die Johanniskirche zu Altona vorgeführt.

Alle diese Bauten bewegen sich in den edlen, strengen Formen des frühgothischen Stiles, der hier eine Ausbildung und Vollendung erfährt, die unseren alten Monumenten versagt geblieben ist. Im besten Sinne des Wortes kann man sagen, daß es ein moderner Geist ist, welcher sich die Fortbildung unserer alten Bauweise zur Aufgabe gemacht hat. Mit hoher Befriedigung gewahrt man die vollendete Ausbildung alles Technischen, welche allen diesen Werken ein mustergültiges Gepräge verleiht. Man darf dem weiteren Fortschreiten dieser gehaltvollen Publication, welche nicht bloß in trefflich ausgeführten Lichtdrucken, sondern auch in einer Anzahl farbiger Tafeln den ganzen Reiz dieser Bauten zur Anschauung bringt, mit Interesse entgegensehen.

Das deutsche Reichspostbauwesen.

Der ebenso einsichtsvolle als thatkräftige Leiter des deutschen Reichspostwesens hat dafür gesorgt, daß sein Name für immer mit der großartigen Entwickelung, welche das ihm anvertraute wichtige Gebiet unter seiner epochemachenden Führung genommen hat, verbunden sein wird, und es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn man diese Verdienste noch besonders hervorheben wollte. Aber kaum minder groß ist die bahnbrechende Umgestaltung, welche unter derselben intelligenten Lenkung das Bauwesen der Postverwaltung erfahren hat. Mit Recht ist bedauert worden, daß auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung dieser höchst interessante Zweig der Architektur nicht zur Erscheinung kam; es mag daher vielleicht am Platze sein, dies Thema einmal etwas eingehender zu behandeln. Eine äußere Veranlassung dazu liegt gerade jetzt vor, da unter dem Titel „Postbauten des deutschen Reichs" die Verlagshandlung von Carl Fr. Pfau in Leipzig, mit Unterstützung der obersten Postverwaltung, eine Veröffentlichung von dreißig dieser neuen Reichspostbauten in Lichtdruckbildern nach photographischen Aufnahmen mit begleitendem Text veranstaltet hat. Es ist nur eine kleine Auswahl aus dem ungemein reichen vorliegenden Material, da die Zahl der unter dieser rastlosen Verwaltung ausgeführten Postgebäude sich auf weit über hundert

beläuft, aber die Sammlung umfaßt nicht bloß die verschiedensten Stilnüancen, sondern auch von den größten und stattlichsten bis zu den kleineren, bescheideneren Bauten eine solche Mannigfaltigkeit, daß sie ebenso anziehend wie belehrend erscheint. Man hat sich damit begnügt, die Hauptfassaden in meist recht gelungenen Aufnahmen in Lichtdrucken von H. Dorn in Leipzig vorzuführen und jedes Mal ein Blatt Text beizugeben, welches das zum Verständniß Wünschenswerthe klar und deutlich darlegt. Es gewährt nicht geringen Reiz, sich mit diesen Blättern etwas genauer vertraut zu machen.

Bis vor kurzer Zeit waren die Staatsbauten fast überall der Ausdruck bureaukratischen Schablonenwesens. Davon ist hier nun keine Spur zu bemerken. Wie der oberste Leiter unseres Postwesens in diese ganze großartige Verwaltung einen frischen Luftzug, den Hauch einer neuen Zeit gebracht hat, so gilt dasselbe von seiner Bauthätigkeit. Man merkt, daß Herr von Stephan ein Mann ist, der selbst lebendiges Interesse, Verständniß und Freude an architektonischen Schöpfungen hat und der seinen eigenen Bauten das Gepräge einer starken und charaktervollen Persönlichkeit aufzudrücken weiß. Er hat erkannt, daß die Bauten der besten Kunstepochen durch den Charakter von Land und Volk, durch die Bodenbeschaffenheit und das Material, durch eine Summe von Traditionen, welche aus physischen und geistigen Elementen sich zusammensetzen, bedingt werden. Während so oft die Producte geistloser büreaukratischer Schablone als wildfremde Gebilde in eine heterogene Umgebung hineinzuschneien pflegten und deshalb fremdartig, ja fast feindlich den Beschauer berührten, ist bei allen neuen Postbauten des Deutschen Reiches das Streben darauf gerichtet gewesen, sie in Harmonie mit ihrer Umgebung und ihren localen Traditionen zu setzen, und dies Streben ist fast immer vom glücklichsten Erfolg gekrönt gewesen. Sowohl in der Wahl der Stilformen als in der Verwendung und Behandlung des Materials ist die Rücksicht auf die lokalen Eigenthümlichkeiten und die Ueberlieferungen aus den besten Epochen der Kunstblüthe bestimmend gewesen. So kommt es denn, daß das Mittelalter und die Neuzeit, daß italienische und deutsche Renaissance, Gothik

und romanischer Stil, Backstein- und Quaderbau, oder auch gemischte Systeme in besonderer Abwägung der lokalen Verhältnisse zur Anwendung gekommen sind. Selbst dem Barock und Rococo hat man in maßvoller Weise Zutritt gestattet. Mit Befriedigung nehmen wir wahr, daß überall das Bestreben darauf gerichtet ist, jeder besonderen Aufgabe ihre individuelle Lösung zukommen zu lassen und in freier baukünstlerischer Weise zu gestalten. Was sodann bei allen diesen Bauten wohlthuend berührt, ist die Echtheit des Materials, die Abwesenheit täuschender Surrogate, die Gediegenheit der Durchführung, die Opulenz der Behandlung, die fern von Luxus und Uebermuth, auf Angemessenheit und monumentale Würde abzielt. Und hier ist denn mit aller Entschiedenheit zu betonen, daß eine Verwaltung, welche das Unzureichende, Kümmerliche, ja Erbärmliche früherer Zustände in so energischer Weise beseitigt und einem der größten und mächtigsten modernen Betriebe, der einer der mühsamsten, aber zugleich auch einer der segensreichsten ist, angemessene und würdige Stätten für die Entfaltung seiner Thätigkeit zu schaffen wußte, sich in hohem Grade um die Ehre und die Wohlfahrt des neuen deutschen Reiches verdient gemacht hat.

Was den Bauten der Postverwaltung einen besonderen Reiz verleiht, ist die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Bauprogramme, welche nicht bloß durch die wechselnde Größe der Aufgabe, die reiche Abstufung der dabei maßgebenden Bedingungen, sondern auch durch die Rücksichten auf die lokalen Erfordernisse des Verkehrs, der Situation, der zu wählenden Stilform und des Materials bedingt wurden. Welche Stufenleiter liegt zwischen Bauten wie der Oberpostdirection in der Spandauerstraße zu Berlin oder derjenigen zu Leipzig, bis zu den bescheidenen Postgebäuden zu Neuß, Thorn oder Stolp, und doch mit wie glücklichem Griff sind meistentheils die Aufgaben gelöst. Der zuerst genannte Berliner Bau, in einer vornehmen italienischen Renaissance mit wirksamen Gliederungen in Werkstein ausgeführt, und nur in den beiden Obergeschossen mit sorgfältig gemauerten Ziegelflächen, ist sicherlich eines der imposantesten unter den größeren Gebäuden. Auch der Leipziger Bau, an dem schönen Augustusplatze gelegen,

bietet eine imposante Fassade dar, die jedoch noch zu sehr in den Formen eines jetzt überwundenen Hellenismus sich bewegt. Aehnliches gilt von dem Oberpostdirectionsgebäude zu Kassel, bei welchem eine kräftigere Behandlung der Risalite vielleicht günstiger gewirkt hätte. Von edelster Durchbildung dagegen ist das Reichstelegraphengebäude in Berlin, bei welchem das prachtvolle Motiv gekuppelter Säulenstellungen nach dem Vorgange von Sansovino's Bibliothek, einen ungemein vornehmen Eindruck erzielt. Auch die Reichspostgebäude zu Hannover und Osnabrück sind stattliche Leistungen im Stil der italienischen Hochrenaissance, erhalten aber durch Kuppelpavillons nach französischer Weise eine ausdrucksvollere Silhouette.

Eine andere Gruppe dieser Bauten befolgt die Formen der deutschen Renaissance. Ich habe mich wiederholt in meinen Arbeiten über diese unsere nationale Bauweise dahin ausgesprochen, daß trotz des mannigfachen Mißbrauchs, der in neuester Zeit damit getrieben wurde, die deutsche Renaissance wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Formenwelt, wegen des Reichthums localer Schattirungen, bei richtiger künstlerischer Verwendung ein höchst schätzbares Element für die Entwickelung unserer Architektur darbiete. Je weniger dieser Stil zu einer streng systematischen Behandlung durchgedrungen ist, je freier er die verschiedensten Einflüsse in sich aufgenommen und verarbeitet hat, desto mehr entspricht er dem Hang nach individueller Freiheit, der unserem nationalen Geiste eingeboren ist. Wir dürfen ihn daher recht eigentlich als den Ausdruck jenes subjectiven Geistes betrachten, der das Individuelle über das Allgemeine zu stellen liebt. Auch in den vorliegenden Beispielen ist die frische Mannigfaltigkeit dieser Bauweise oft in glücklicher Weise zur Geltung gebracht und dabei doch durchweg jenes Uebermaß vermieden, welches in der neuesten Entwickelung dieses Stiles oft zu gerechten Bedenken Anlaß gegeben hat. Nicht minder ist durch Anwendung verschiedenen Materials reiche Mannigfaltigkeit erzielt worden. Eines der stattlichsten Gebäude dieser Richtung ist dasjenige zu Heidelberg, das die zierlichen Formen des Otto-Heinrichs-Baues in glücklicher Mischung von Backstein und

Quaderbau zur Verwendung bringt. Besonders sind es die reich entwickelten Giebel, welche in glücklicher Abstufung den Bau beleben. In den meisten übrigen Beispielen sind es die einfacheren und derberen Formen unserer späteren Renaissance, bisweilen mit maßvollem Hereinziehen barocker Elemente, welche zur Anwendung gekommen sind. Zu den tüchtigsten Bauten dieser Art gehört das Oberpostdirectionsgebäude zu Koblenz, stattlich angelegt und kraftvoll entwickelt, so daß bei verhältnißmäßig einfacher Behandlung der Bau durch gute Verhältnisse und lebendige Gliederung ansprechend wirkt. Eine energische Spät-Renaissance zeigt auch das Reichspostgebäude zu Flensburg, auch die Bauten zu Wetzlar, Worms, Zittau und Zwickau gehören einer verwandten Stilfassung an und lassen doch stets neue Motive der Gesammtgestaltung und der Einzelbehandlung erkennen. Nur beim Reichspostgebäude zu Moabit scheint die Bekrönung der Fenster nicht frei von fremdartigen Motiven.

Am anziehendsten vielleicht gestalten sich diejenigen Bauten, welche den gothischen Stil aufnehmen. Wir finden nicht weniger als zwölf Gebäude von verschiedenem Rang und Umfang in dieser Formsprache durchgeführt, und man muß sagen, daß kaum auf einem anderen Gebiete der außerordentliche Fortschritt in der künstlerischen Auffassung sich so günstig darstellt. Es ist das Verdienst einer Reihe tüchtiger Meister, welche an Stelle des früheren leidigen Dilettantismus, in welchem noch die Zeit eines Heideloff die Gothik verballhornte, ein tiefes Studium und eine strenge Nachbildung jener Formenwelt gesetzt haben, und es sind namentlich darunter Männer wie Hase, Schmidt, Statz, Denzinger, Otzen u. A., welchen wir diese glückliche Umgestaltung verdanken. Was uns hier an derartigen Bauten vorliegt, trägt durchweg das Gepräge einer im Sinn unserer großen mittelalterlichen Meister neu und frei gestaltenden Künstlerkraft, und gerade hier, wie schon mehrfach vorher, bedauern wir lebhaft, daß uns die Namen der entwerfenden Architekten nicht mitgetheilt werden. Zu den bedeutendsten Bauten dieser Gruppe gehört das Gebäude der Oberpostdirection in Braunschweig, sowie dasjenige zu Erfurt, wo, dem Charakter dieser ehrwürdigen mittelalterlichen Städte

getreu, Werke entstanden sind, die in ihrem reich gegliederten Aufbau und ihrer gediegenen Durchführung sich den besten Schöpfungen der alten Zeit würdig anreihen. Ist in beiden Bauten Backstein und Quader wirkungsvoll verbunden, so tritt in einer anderen Gruppe von Bauten, die dem norddeutschen Tieflande angehören, das Streben hervor, auf der gesunden Basis des norddeutschen Backsteinbaues eine neue künstlerische Entwickelung anzubahnen. So eng beschränkt scheinbar hier die technischen Bedingungen sind, so reich und lebensfrisch ist die Art wie dieselben künstlerisch verwerthet worden sind. Die mannigfache Schattirung, welche bereits im Mittelalter die einzelnen Gebiete erlangt haben, die Eigenheiten, welche man bei den verschiedenen Schulen namentlich in Mecklenburg und Lübeck, dann wieder in Brandenburg und Pommern, endlich in Ost- und Westpreußen antrifft, sind hier auf's Glücklichste neu belebt worden. Die Giebel, die Erker und Thürme, welche den Gebäuden dieses Stiles eine so nachdrucksvolle Gliederung verleihen, die in Formsteinen ausgeführten Maßwerke und an einzelnen Stellen die polychrome Behandlung mit buntfarbigen Ziegeln, alles das verleiht diesen Bauten einen Reiz und eine Frische unvergleichlicher Art. Zu den bedeutendsten Schöpfungen gehört das Oberpostdirectionsgebäude in Münster, dies freilich mit Quaderbehandlung der Gliederungen, dann im reinen Backsteinstil die Reichspostgebäude zu Rostock, Lübeck, Hildesheim und Neubrandenburg. Aber auch die kleineren Bauten, wie zu Thorn, Stolp und Wilhelmshaven, stellen sich auf's Günstigste dar. Beiläufig bemerkt scheint in der Bezeichnung eines gothischen Quaderbaues als Reichspostgebäude zu Hildesheim (welcher schon einmal als Backsteinbau vorkommt) ein Irrthum vorzuliegen; wahrscheinlich ist Minden gemeint. Endlich darf auch das Oberpostdirectionsgebäude zu Trier nicht mit Stillschweigen übergangen werden, denn es vertritt als einziges Beispiel, an die dortigen Traditionen anknüpfend, den Rococostil, aber in maßvoller Behandlung und in guten Verhältnissen.

Bei unserer kurzen Skizze dürfen wir noch einen wesentlichen Punkt nicht vergessen: den äußerst förderſamen Einfluß, welchen

an vielen Orten diese künstlerisch geleitete Bauthätigkeit auf die umgebenden Kreise ausgeübt hat. Namentlich in manchen kleineren Städten, welche von der großartigen Baubewegung der neuesten Zeit kaum berührt worden waren, hat die Aufführung eines stattlichen, künstlerisch durchgebildeten Monumentalbaues anregend gewirkt und einen Wetteifer hervorgerufen, dessen Folge nicht selten eine ganz neue künstlerische Thätigkeit geworden ist. Und es blieb dann nicht bei einer Bewegung im Gebiete der Architektur, sondern die begleitenden Kunstgewerbe, vor Allem Schreinerei, Schlosserei und Schmiedearbeit erhielten nach langer im üblichen Schlendrian hingebrachten Lethargie neue Impulse zur künstlerischen Gestaltung ihrer Hervorbringungen. Uns sind manche Fälle bekannt, wo auf diese Weise die Kunstgewerbe zu einer völligen Erneuerung im Sinne stilvollen Fortschritts gelangt sind. Auch dies ist ein nicht gering anzuschlagendes Verdienst, und so dürfen wir der weiteren planmäßigen Durchführung des umfangreichen und großartigen Bauprogramms des deutschen Reichspostwesens eine fernere ersprießliche Entfaltung wünschen.

Im Begriff, diese Zeilen zu schließen, erhalten wir noch zwei Blätter, welche zweien der hervorragendsten eben im Werke begriffenen Monumentalbauten gewidmet sind: den Oberpost-directionsgebäuden zu Köln und Aachen. Beide gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen der Postbauverwaltung und werden sowohl durch die großartigen Verhältnisse, wie durch die künstlerische Vollendung einen bemerkenswerthen Rang im baukünstlerischen Schaffen der Gegenwart einnehmen. In bezeichnender Würdigung der Umgebungen und der lokalen Traditionen ist der Aachener Bau im romanischen Stil der Blüthezeit, der Kölner in entwickelter Gothik, und zwar beide in gediegenem Werksteinbau angelegt. Da das Bauprogramm in beiden Fällen große Verwandtschaft bot, so spricht sich dieselbe in einer ziemlichen Uebereinstimmung der Gesammtanlage aus. Eine gewaltige Fassade in zwei Geschossen mächtiger gedoppelter Bogenfenster von beiderseits sieben Achsen, in der Mitte von einem reich gegliederten Giebelbau durchbrochen, auf den Ecken mit zwei stattlichen Thürmen eingefaßt, welche dem Ganzen überaus wirksame Abschlüsse geben.

Alles ist hier bis in's Kleinste in Uebereinstimmung mit dem Stil gesetzt, und wenn die imposanten, hochstrebenden Formen der Gothik dem Kölner Bau einen besondern Glanz und eine bestechende Großartigkeit verleihen, so werden bei dem Aachener Bau die edlen lebensvollen Formen des romanischen Stiles, wie er sich in der Zeit Kaiser Friedrichs des Rothbarts entwickelt hat, nicht minder anziehend wirken. Beide Prachtbauten werden der Reichspostverwaltung zu hohem Ruhme gereichen.

Die Entwürfe für den neuen Dombau in Berlin.

Eine der wichtigsten, eingreifendsten, aber auch schwierigsten unter den architektonischen Aufgaben der Gegenwart, die Frage nach der würdigen Ausführung eines Neubaues für den Berliner Dom, ist wieder in Fluß gekommen. Unter dem Titel: „Ein Entwurf Seiner Majestät des Kaisers und Königs Friedrich III. zum Neubau des Domes und zur Vollendung des königlichen Schlosses zu Berlin, mit allerhöchster Genehmigung von J. C. Raschdorff" (Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth) ist in den letzten Wochen eine Veröffentlichung in einer Anzahl von Tafeln des größten Formats erschienen, welche die Ergebnisse der Berathungen des verewigten Kaisers Friedrich mit dem von ihm für die Fixirung seiner Ideen auserſehenen ausgezeichneten Architekten uns vor Augen bringt. Die Frage ist eine so bedeutende, daß sie nicht blos die gesammte künstlerische Welt auf's Lebhafteste bewegen, sondern auch weit darüber hinaus in allen Bildungskreisen interessiren muß. Ja mehr als das: Es ist eine der höchsten und größen idealen Aufgaben, welche unserer nationalen Thatkraft und dem gesammten architektonischen Können der Gegenwart gestellt werden kann. Wie unwürdig das jetzige bauliche Provisorium ist, wie es bei längerem Andauern geradezu eine Schmach für unser nationales Bewußtsein werden muß, das zeigte sich in peinlichster

Weise bei den Beerdigungsfeierlichkeiten für unseren großen Kaiser Wilhelm. Seit jenen Tagen hat sich wohl mit der schärfsten Bestimmtheit der Gedanke in's allgemeine Bewußtsein eingegraben, daß es so nicht länger bleiben dürfe. Es war daher eine der ersten Regierungs-Aeußerungen unseres unvergeßlichen Kaisers Friedrich, daß mit den Vorbereitungen zu einem würdigen Neubau des Domes nunmehr unverzüglich begonnen werde. Als Ergebniß solcher Erwägungen liegt die gegenwärtige Publication vor.

Vielleicht niemals ist der baukünstlerischen Phantasie eine Aufgabe gestellt worden, welche so ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet. Es zeigte sich das in schlagender Weise bei der allgemeinen Concurrenz, welche im Jahre 1869 zur Entscheidung kam. Ueber ein halbes hundert Pläne von Architekten aller Völker und Länder waren eingelaufen, hervorragende Architekten hatten ihr Bestes beim Versuch der Lösung dieser großen Aufgabe eingesetzt, die verschiedensten Planlösungen und Raumcombinationen, die mannigfachsten Stilauffassungen traten auf den Kampfplatz. Dennoch war das Resultat ein negatives; man fand keinen Plan, der auch nur von fern als Grundlage für eine definitive Gestaltung zu empfehlen gewesen wäre. Die Schwierigkeiten lagen nicht blos, wie auch bei anderen Aufgaben, in der Nothwendigkeit, die Umgebung als etwas in sich fest Geschlossenes, historisch Gewordenes zu berücksichtigen und einer in sich harmonischen Baugruppe als krönenden Schlußpunkt ein neues Glied einzureihen, das jener Gruppe eine höchste Steigerung gewähre, ohne ihre einzelnen Glieder durch Colossalität zu erdrücken: nein, es handelte sich hier um noch bedenklichere Complicationen, die noch mehr aus der Aufgabe als aus den Bedingungen der Lage sich ergeben. Wollte man nichts Anderes als der Domgemeinde ein ausreichendes und würdiges Gotteshaus errichten, so wäre die Aufgabe an sich gewiß nicht so schwer zu lösen. Aber schon seit den Arbeiten Schinkels, später Stüler's, Hallmann's und Stier's konnte von einer so alltäglichen Auffassung der Aufgabe nicht mehr die Rede sein. Mit unwiderstehlicher Gewalt brach sich der Gedanke Bahn, daß außer der Predigtkirche eine würdige Gruftkirche und Ruhestätte des erlauchten Herrschergeschlechtes, welches Preußen groß gemacht hat,

unabweislich sei, endlich aber mußte der Gedanke nahe treten, daß für große nationale Feierlichkeiten eine Festkirche damit verbunden werde, welche in ihren mächtigen Hallen bei großen nationalen Anlässen einer ansehnlichen Versammlung Raum gewähre, und wie ein Pantheon oder eine Westminster-Abtei zugleich als Denkmalskirche zu betrachten sei.

Sind alle diese Anforderungen, namentlich hinsichtlich des eng umschriebenen Raumes, nur sehr schwer zu erfüllen, so haben dieselben noch eine bedeutende Steigerung erfahren, seitdem ein deutsches Reich in voller Macht und Größe neu erstanden ist. Denn dieser großartige Umschwung unseres politischen Lebens, die Machtfülle und Herrlichkeit, welche unser neues Kaiserhaus umgiebt, fordern gebieterisch, daß die Fest- und Denkmalkirche der Würde des deutschen Reiches und der großartigen Entwickelung der Reichshauptstadt entspreche. Zu alledem kommt aber noch der Gedanke, daß das Denkmal Kaiser Wilhelms des Siegreichen, welches die Dankbarkeit der Nation dem Gründer ihrer Einheit und Macht zu errichten beschlossen hat, mit dieser monumentalen Festkirche in Verbindung treten soll. Man sieht, daß die Aufgabe immer größere Dimensionen annimmt, zugleich aber damit an Complicationen und Schwierigkeiten noch gewachsen ist.

Die schöne Gabe, welche Raschdorff uns hier vorlegt, ist ohne Zweifel das Ergebniß gründlicher Studien und hoher künstlerischer Genialität. Sämmtliche Entwürfe tragen das Gepräge der sicheren Hand eines reifen Meisters, der wie wenig andere das Formgebiet der gesammten Architektur mit seltener Freiheit, mit künstlerischer Phantasie und zugleich mit hoher Besonnenheit beherrscht. Verehren wir in ihm ja längst denjenigen schöpferischen Meister, der als einer der ersten die Formenwelt unserer heimischen Renaissance mit feiner Empfindung in lebendigem Fortbilden wieder in's Leben eingeführt hat. So ist denn auch hier in allen seinen Entwürfen ein Zug monumentaler Großartigkeit, die sich mit sicherem Feingefühl in der Durchbildung des Einzelnen glücklich verbindet. Wir wissen dies um so höher anzuerkennen, da in seinem bisherigen Schaffen die Profanarchitektur voranstand, und unseres Wissens niemals eine größere kirchliche Aufgabe an ihn herangetreten ist.

Die vorliegenden Entwürfe bewegen sich mit Recht in den machtvoll großen Formen der italienischen Renaissance; daß an dieser Stelle und für diese Aufgabe keine andere Formauffassung denkbar ist, wird wohl jeder Einsichtige zugestehen. Nur für den neu zu errichtenden Bankettsaal-Bau des Schlosses hat Raschdorff die zierlich spielenden Formen unserer Frührenaissance angewendet; hier erkennt man die ganze Grazie seiner frühesten Arbeiten, namentlich am Kölner Rathhaus, und mit Befriedigung gewahrt man, wie dem Meister ein starkes Element jugendlicher Frische und Phantasiefülle bis in die höheren Jahre treu geblieben ist. Aber bei der Ausführung würden wir auch diesen Theilen, so viel Schönes sie immer bieten, doch eine einfachere Behandlung in größeren, wirksameren Formen wünschen, denn diese Zierlichkeit eignet sich nicht recht für so große Verhältnisse.

Und nun zur Betrachtung der Pläne im Einzelnen. Raschdorff giebt uns zwei Redactionen, die eine vom Jahre 1885, die andere mit 1888 bezeichnet. Bei der ersteren legt er zugleich einen ganzen Bebauungsplan, der das Schloß mit umfaßt, vor. Wir lassen letzteres als das minder Wichtige, wenn auch nicht minder Nothwendige zunächst aus dem Spiele. Der Künstler hat hier die drei Kirchen neben einander gelegt und sie in innige Verbindung gebracht, während er ihnen von Außen durch drei fast gleich große, über hohem Tambour aufsteigende und ganz conform behandelte Kuppeln einen machtvollen Ausdruck giebt. An sich erscheint uns der Umriß, sowie die Gliederung dieser Kuppeln überaus glücklich erfunden. Sie haben ein wesentlich schlankeres Profil und eine bewegtere, flüssigere Formgebung als die Schloßkuppel, die in ihrer breiteren, lastenderen Masse sich sehr gut gegen diese Kuppeln abheben würde. Aber diese drei ziemlich weit von einander abstehenden und doch so sehr gleichartigen, auch gar zu gleichwerthigen Kuppeln, würden dem Ganzen etwas Zerrissenes geben. Der Künstler hat durch sein späteres Project gezeigt, daß er sich dieser Wahrnehmung selbst nicht zu verschließen vermochte. Ungemein viel Schönes ist in der gesammten Architektur des Aeußeren, die bei maßvoller Anwendung der korinthischen Formen edel und künstlerisch lebensvoll erscheint, besonders in der mächtigen

vorgeschobenen Triumphalnische des Mittelbaues ein ungemein großartiges Motiv darbietet, dessen Behandlung und Ausnutzung einen wahren Meister verräth. Aber der strenge, und wie uns scheinen will, unnöthige Anschluß an die Hauptlinien des Schlosses hat das Erdgeschoß zu einer gar zu verkümmerten, gedrückten Gestalt verurtheilt, und über dem Hauptgeschoß gar zu große mühsam lastende Wandflächen hervorgerufen. Endlich aber ist durch die colossale Attika ein Motiv geschaffen, welches der gesammten Baumasse etwas unangenehm Lastendes verleiht.

In die große Mittelnische, oder vielmehr etwas vor dieselbe stellt der Künstler das Reiterbild Kaiser Wilhelms. Es kann wohl keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß dasselbe ganz entschieden vorgerückt werden müßte, um sich frei aus dem zu nahen Umfangen der Architektur zu lösen. Auch würde die geschlossene Nische hinter demselben, die ohne Verbindung mit dem Innern ist, ein todter und gleichsam verlorener Raum werden. Zur Verbindung mit dem Schloß ist der Künstler mit zwei breitgespannten Korbbögen und einer darüber angebrachten Galerie über die Kaiser Wilhelmstraße gegangen, auf der Ecke aber, an die Stelle des jetzigen Apothekenflügels, errichtet er in Erinnerung des in der Baugeschichte des Schlosses viel berufenen Münzthurmes einen riesigen Glockenthurm, in dessen Aufbau und schlanker Gipfelung, in dessen reicher, edler und zuglich heiterer Belebung wir eine Prachtleistung des Raschdorff'schen Genius bewundern. Es ist keine Frage, daß ein solcher Thurm hier von herrlicher Wirkung sein würde, und daß er aus der ganzen Perspective der Linden einigermaßen den übrigens viel kleineren Rathhaus-Thurm verdrängen würde, der in seiner klotzigen Masse wohl eine der häßlichsten Bausilhouetten der Welt ist. Aber alles dies, so schön und kunstreich erfunden, muß nothwendig an der Colossalität des Maßstabes scheitern, denn alle umgebenden Bauten würden in's Nichts hinabgedrückt sein.

Vom Innern der Kirche ist zu sagen, daß sie sich in ungemein sinnreicher Anlage als ein dreitheiliges und doch einheitliches Gotteshaus von würdigsten Verhältnissen und edelster Raumgestaltung zu erkennen giebt. Die beiden Seitenbauten, Predigt-

und Grabkirche, gegen deren gleichartige Anordnung nichts Ernstliches einzuwenden ist, schieben nach Westen einen mit einer niedrigen Kuppel bedeckten Raum vor und erhalten dadurch die Form eines Langhauses mit östlichem Querschiff. In der Querachse des letzteren aber verbinden sie sich mit der Festkirche und deren dominirender gewaltiger Mittelkuppel auf eine Weise, daß hier eine Perspective von allergroßartigster Wirkung sich ergeben müßte. Diesen großen künstlerischen Vorzügen, die wir nicht verkennen, stehen aber schwerwiegende praktische Bedenken gegenüber, die eine derartige Raumgestaltung geradezu unausführbar erscheinen lassen. Denn wenn der Architekt auch die Predigtkirche von der Festkirche durch Säulenstellungen abzuscheiden sucht, so ist und bleibt sie doch nach dieser Seite ein ungeschlossener Raum, und daß in einem solchen, ganz abgesehen von der unlösbaren Heizungsfrage, sich ein evangelischer Pfarrgottesdienst nicht vollziehen kann, ist wohl selbstverständlich.

Wie viele Studien und Versuche mögen auf diesen ersten Plan gefolgt sein, bis daraus der herrliche Entwurf hervorging, welcher mit der Jahreszahl 1888 bezeichnet ist. Hier liegt etwas in seiner Art künstlerisch so Vollendetes, so klar und harmonisch Durchgebildetes, so edel Abgeschlossenes vor, daß man in rein theoretischem Sinn voll Bewunderung dem Künstler die Palme reichen und seine Schöpfung mit lauter Acclamation empfangen möchte. Im nächsten Augenblick aber kommen die praktischen Erwägungen, und diese entwickeln sich zu solchen Bedenken, daß dieselben in mancher Hinsicht noch schwerer wiegen als beim ersten Project. Der Grundgedanke ist hier der, daß der Meister seine drei Kirchen noch enger und inniger ineinander geschoben, ja zusammen verquickt hat, so daß nun ein ungemein groß angelegter, völlig einheitlicher Binnenraum sich gestaltet, der aus drei unmittelbar aneinander gereihten Kuppelräumen besteht, von denen der mittlere, die Festkirche, auf die gigantischen Dimensionen von 35 m Durchmesser gesteigert ist, während die seitlichen sich mit der ebenfalls ansehnlichen Abmessung von 19 Metern begnügen. Gälte es nur eine Art Pantheon oder Westminster als monumentalen Ehren- und Festtempel zu errichten, so würde dieser Bau sicherlich

unter allen vorhandenen Monumenten einen sehr hohen Rang einnehmen, obwohl vielleicht bei der Vermeidung aller Nebenräume und kleineren Intervalle eine gewisse Leere nicht zu vermeiden wäre und es der Kunst schwer werden dürfte, solche Räume mit flüssigem Leben zu erfüllen. Aber der so herrlich entworfene Plan soll ja auch die Predigt- und Grabkirche enthalten, und der hier noch viel empfindlichere Mangel an Abgeschlossenheit dieser beiden Räume verurtheilt ein solches Project zur Unausführbarkeit.

Was nun das Aeußere betrifft, so baut sich dies in der ungeheuer dominirenden Mittelkuppel, welcher zwei kleinere auf der Vorhalle bescheiden zur Seite treten, glanzvoll, ja triumphatorisch auf, zugleich aber mit soviel künstlerischer Macht und vornehmer Würde, in so glücklich abgewogenen Verhältnissen, daß hier eine Leistung hoher schöpferischer Genialität uns entgegentritt. Die Zahl der Stockwerke ist vereinfacht, Alles klarer und dabei lebendiger, die lastende Attika verschwunden, das Aufsteigen der Kuppel und der kleinen Seitenkuppeln aus dem Unterbau organisch entwickelt, die Formsprache maßvoll und doch reich und prächtig, so daß der Blick mit Behagen, ja mit Bewunderung all' diese Harmonie in sich aufnimmt. Besonders schön ist die Anordnung der mittleren Vorhalle, die sich als Triumphbogen mit flankirenden Doppelsäulen gestaltet. Auch hier ist vor diesem Mittelbau das Reiterbild Kaiser Wilhelm's projectirt, aber auch hier muß die Forderung von Neuem erhoben werden, daß dasselbe bedeutend vorgerückt werden müßte, um nicht als Appendix zur Architektur zu erscheinen, sondern so recht unter freiem Himmel, von allen Seiten zugänglich für die Tausende des Volkes, welche an dem Anblick des Heldenkaisers und Vaters des Vaterlandes sich erheben und erbauen und zu allem Edlen und Hohen stärken wollen. Die hier gewählte Aufstellung würde das Denkmal in ein enges Winkelwerk bannen. Sehr schön ist der Gedanke, den Bau an den beiden freiliegenden Seiten mit einer großartigen Terrasse zu umgeben, welche mit anderen Denkmälern auszustatten wäre, doch müßte auch hier der Gefahr vorgebeugt werden, daß dieselben nur als decorative Zuthaten zum Bauwerk erschienen. An der Nordseite ist eine große Exedra geplant, die gegen das Museum und

die Nationalgalerie schaut. Hier ist ein Reiterbildniß eingezeichnet, unter dem wir uns vielleicht ein Monument für Kaiser Friedrich denken dürfen. Es wäre gewiß sinnig, dem kunstbegeisterten edlen Fürsten den Blick auf jene Baugruppen zu wenden, die wie ein Palladium edelster Cultur sich dort erheben. Doch auch dieses Denkmal müßte bedeutend vorgerückt werden, um zu selbständiger Geltung zu gelangen.

So hoch nun, wie gesagt, unsere Bewunderung vor der künstlerischen Leistung als solcher sich auch bei längerer Betrachtung steigert, so gilt doch für das Ganze in noch stärkerem Maße das über den ersten Entwurf Gesagte. Die Colossalität der Massen ist hier zu einem Grade gesteigert, der die ganze Umgebung in's Unbedeutende hinabdrücken müßte. Wohl wäre hier ein Riesenbau geschaffen, der nur an St. Peter in Rom seines Gleichen fände, aber abgesehen von der Unmöglichkeit des Innern für die zu fordernden Zwecke, würde auch die gigantische Steigerung der äußeren Massen und Formen verhängnißvoll sein. Es sind aber nicht blos die Rücksichten auf die Umgebung, sondern weit mehr noch Erwägungen tieferer und mehr innerlicher Art, welche Bedenken gegen eine solche Hypermonumentalität erwecken müssen. Es liegt nicht im Geiste des Protestantismus sich in äußerer Machtentfaltung, im Glanz und der Größe prunkvoller Formen mit dem Katholicismus messen zu wollen. Weit entfernt daraus für seine Gotteshäuser Aermlichkeit oder Dürftigkeit als Forderung herleiten zu wollen, müssen wir für sie doch eine gewisse Bescheidenheit in Anspruch nehmen. Das gilt in hervorragendem Maße von einem Bau, der auf's Innigste mit dem Herrschergeschlecht der Hohenzollern verbunden ist. Die ganze Reihe dieser erlauchten Fürsten zeichnet sich durch eine tief religiöse Scheu vor dem Maßlosen, Uebertriebenen aus, und vollends unser großer heimgegangener Heldenkaiser, der bei seinen herrlichsten Erfolgen stets Gott die Ehre gab, und auf seinem gewaltigen Siegesgange mit dem zartesten Feingefühl auch den leisesten Hauch von Ueberhebung in echt christlicher Demuth vermied, ist der eigentliche Ausdruck dieses streng protestantischen Gefühls der Bescheidenheit. Diese Gesinnung muß in einem protestantischen Dom für Berlin

zum Ausdruck kommen, aber zugleich in einer monumentalen Form, welche der Größe und Bedeutung der Aufgabe entspricht. Man muß sofort erkennen, daß es sich hier um die denkbar höchste Aufgabe des protestantischen Kirchenbaus und zugleich um einen Monumentalbau handelt, in welchem die Macht und Größe des neuen deutschen Reiches zum feierlichsten Ausdruck kommt. Es wird also vor Allem schon in den Dimensionen auf's Strengste die Linie einzuhalten sein, welche hier allein zulässig ist. Einen Kuppelbau als Centrum der Anlage möchten wir nicht gern missen, aber je schlanker und flüssiger in den Formen er sich gestaltet, je weiter er sich in dieser Hinsicht von der schweren, lastenden Schloßkuppel unterscheidet, desto günstiger wird er wirken. Wir halten daher die Kuppelform des ersten Entwurfs für günstiger als die des zweiten und würden sogar ihre Schlankheit noch um Einiges steigern. Doch dies Alles sind curae posteriores; zunächst handelt es sich um die entscheidenden Grundzüge der Gesammtanlage.

Wir wünschen gewiß dem von uns hochverehrten Meister den glänzendsten Erfolg, das schönste Gelingen; aber da es sich nun hier einmal um eine Aufgabe handelt, welche so einzig in ihrer Art, zugleich so schwierig und complicirt kaum jemals dagewesen ist, so fragt es sich doch, ob dies nicht vor allen anderen eine Gelegenheit ist, bei der man alle schöpferischen Kräfte unserer Zeit zur Wettbewerbung in freier Concurrenz heranziehen sollte. Vielleicht würden gerade aus solchem Ringen neue fruchtbare Gedanken hervorgehen, welche zu einer glücklichen Lösung der großen Aufgabe führen könnten. Daß die endgültige Lösung derselben nicht länger mehr verschoben werden darf, daß sie eine Ehrensache für die Nation ist, kann Niemand mehr bezweifeln.

Monumentale Verirrungen.

Im monumentalen Schaffen der Gegenwart, wie es sich besonders in einer Reihe der jüngsten Denkmal-Concurrenzen geltend macht, erkennt man bald gewisse Strömungen, die, wenn sie nicht rechtzeitig bekämpft werden, leicht zu bedenklichen Verirrungen führen können. Als die hervortretendste unter diesen Erscheinungen läßt sich erstlich die Verwechselung des Kunstgewerblichen mit dem Monumentalen bezeichnen; in zweiter Reihe kommt das Bestreben der Architektur, sich in Dinge zu mischen, die nicht ihres Amtes sind, auffallend zu Tage. Letzteres war am meisten der Fall bei dem eben zum Abschluß gelangten Wettbewerb um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., auf das ich zum Schluß dieser Betrachtung zurückzukommen gedenke. Zunächst aber einige Worte über den erstgenannten Punkt.

Die hohe Entwickelung des Kunsthandwerks, die wir in den letzten zwei Decennien erlebt haben, gehört gewiß, trotz mancher Uebertreibungen und Ausschreitungen, zu den gesundesten und erfreulichsten Erscheinungen im Kunstleben unserer Zeit. Spiegelt sich darin doch nicht blos die außerordentliche Steigerung des nationalen Wohlstandes und Kraftgefühles, sondern auch, trotz aller pessimistischen Züge im Antlitz unserer Zeit, die Freude an edlem künstlerischen Schmuck des Lebens, das Bedürfniß, dem

ganzen Dasein einen verklärten Ausdruck des Anmuthigen, Heiteren, Prächtigen zu verleihen. Wie die Kunstgewerbe in dieser jüngsten Epoche, nach dem Vorbilde der trefflichen Werke „unserer Väter“, ein ganz neues Formgefühl gewonnen und alte verloren gegangene Techniken sich wieder zu eigen gemacht haben, braucht nicht erst dargelegt zu werden. Jedes Schaufenster, geschweige denn jede der zahlreichen kunstgewerblichen Ausstellungen der letzten Jahre legt tausendfältiges beredtes Zeugniß dafür ab. In dieser liebevollen Hingabe an die unermeßliche Welt des Kleinen, Feinen, Zierlichen liegt seit alten Zeiten weit mehr als in großen monumentalen Schöpfungen die Stärke der deutschen Kunst. Namentlich gilt das von jener großen Epoche, welche die neue Zeit einleitet und die wir in der Kunst als Renaissance bezeichnen. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß unsere deutsche Renaissance ihre glänzendsten Leistungen auf dem Gebiete der Kunstgewerbe entfaltet hat. Erst in der Epoche des Barockstils und des Rococo schwang sich der monumentale Geist bei uns wieder zu Schöpfungen ersten Ranges auf; allein es waren die Einflüsse der italienischen und der französischen Kunst, denen wir diese große Erscheinung verdankten.

So folgt denn auch die heutige Kunst überwiegend dem alten uns im Blute liegenden Zuge, und das Kunstgewerbe hat einen Umfang und eine Kraft gewonnen, die uns wohl mit stolzer Befriedigung erfüllen können. Aber eine Gefahr liegt auf diesem Wege, die wir um so weniger übersehen dürfen, als sie sich selbst in unserer alten Kunst geäußert hat. Es ist der Umstand, daß bei den massenhaften Entwürfen für kunstgewerbliche Dinge die Phantasie der meisten Künstler sich gar zu leicht gewöhnt, auch bei monumentalen Schöpfungen den Charakter kunstgewerblicher Production festzuhalten. Man kann aber keine größeren Gegensätze denken als das monumentale und das kunsthandwerkliche Schaffen. Beim ersteren gilt es vor Allem, in Composition, Aufbau und Gliederung groß und einfach zu sein, alles Unwesentliche fern zu halten, auf zierliche Einzelheiten zu verzichten und auf einen möglichst klaren, geschlossenen Umriß hinzuarbeiten. Das letztere dagegen verlangt Reichthum, Fülle anziehender Einzelheiten, Anmuth und Feinheit in Gliederung und Durchbildung.

Wie sehr die Gewohnheit kunstgewerblichen Schaffens schon in die monumentale Production eingedrungen ist, ergab das Studium einiger Concurrenzen, deren Ausstellungen im Laufe des letzten Jahres stattfanden. Namentlich ein Wettbewerb um ein Denkmal für Kaiser Wilhelm war in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Man hatte ein Reiterdenkmal verlangt, in dem richtigen Gefühl, daß nur in dieser Form die Gestalt unseres Heldenkaisers, der auf so vielen Schlachtfeldern die Wiederherstellung des deutschen Reiches erkämpft hat, in vollgültiger Weise monumental zu verewigen sei. Für den Sockel waren Reliefs verlangt, in welchen Kaiser Wilhelms Uebergang mit der Blücher'schen Armee über den Rhein im Jahre 1815, dann seine Heimkehr als Sieger aus dem Feldzuge 1871 nnd endlich seine Initiative für eine Socialgesetzgebung geschildert werden sollte. Besonders letzteres Thema erwies sich in einem der besten Entwürfe als äußerst dankbares Motiv, weil der Künstler Gelegenheit genommen hatte, des Kaisers milde Fürsorge für die Mühseligen und Beladenen in einer warm empfundenen Composition darzustellen. Nun mußte man aber sehen, wie selten in der Hauptgestalt und dem Postament ein monumentaler Wurf zu finden war. Wohl gab es mehrfach recht tüchtige Reiterfiguren, in welchen die Erscheinung des Kaisers lebensvoll aufgefaßt war. Aber in den meisten Fällen verdarb dann das Postament den guten Eindruck, indem es in allerlei kunstgewerbliche Niedlichkeiten sich verlor. Man war versucht, bald an einen Tafelaufsatz oder an eine Kassette, bald an irgend ein anderes kunstgewerbliches Ding zu denken. Am auffallendsten war einer der genialsten Entwürfe, offenbar von einem äußerst begabten Künstler herrührend, der sich auch bei der Berliner Concurrenz ausgezeichnet hat. Man sah den Kaiser auf einem wuchtigen flandrischen Gaul, dessen Mähne weithin flatterte und der an Kühnheit das Pferd des Großen Kurfürsten noch weit überbot. Entsprechend diesem Furioso warf auch der Kaiser sich prahlerisch in die Brust, in der auf's höchste gesteigerten Bewegung an die ausschweifendsten Barockmonumente erinnernd. Obwohl dies Werk geradezu eine Beleidigung des schlichten bescheidenen Kaisers war, gewann es doch durch eine gewisse wilde Genialität die Sym-

pathien des großen Publicums. Fast noch größere Excesse bot aber das Postament. Hier war ein förmliches Figurengemüse (man verzeihe den Ausdruck, ich weiß keinen zutreffenderen) überall ausgegossen, und vorn um Unterbau lagerte ein nackter Jüngling mit einem Löwen. Nirgends war zu erkennen, welche Theile für Bronze, welche für Granit gedacht waren, vielmehr machte das Ganze den Eindruck: Kaiser Wilhelm als Punschbowle in Silber getrieben.

Aehnliche Verkehrtheiten, wenn auch in bescheidenerem Maßstabe, bot die Concurrenz um das Karlsruher Scheffeldenkmal. Einfach und ruhig das Wesen des Dichters aufzufassen und wiederzugeben, war fast nirgends gelungen, bezeichnend aber für den Geschmack des Publicums war der Umstand, daß gerade jene Entwürfe, welche durch (an sich oft sehr hübsch erfundene) Nebensachen zu bestechen suchten, der großen Mehrzahl am meisten zusagten. Man sieht also aus alledem, daß unser Publikum hinsichtlich der Verwechselung des Kunstgewerblichen mit dem Monutalen und vollends hinsichtlich der Bevorzugung des ersteren an Stellen, wo es nicht am Platze ist, die Verirrungen der Künstler theilt.

Nicht minder bedenklich ist die zweite oben von mir erwähnte Verkehrtheit, daß die Architektur sich in Dinge mischt, die nicht ihres Amtes sind, und hier ist es nun geboten, von der kürzlich abgeschlossenen Concurrenz um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm zu reden. Bekanntlich trat auf derselben die Architektur mit ihren glänzenden Prachtschöpfungen so sehr in den Vordergrund, daß sich dies auch in der Preisertheilung zu erkennen gab. Vielleicht niemals ist die gesammte Künstlerschaft eines großen Reiches durch ein Concurrenzausschreiben so schwer in die Irre geführt worden, wie bei dieser Gelegenheit. Die erste Bedingung jedes Wettbewerbs ist, daß man Ziel und Art der Aufgabe klar und präzis bezeichne. Gegen diesen Kardinalpunkt wurde so sehr verstoßen, daß die Architektur sich bei Lösung der Aufgabe für gleichberechtigt mit der Bildnerei halten mußte. Daher entstanden alle jene oft mit glänzendem Talente entworfenen Säulenhallen, Kuppelbauten, Triumphbogen, Mausoleen, welche nichts als prunkende Phantasiegebilde boten, da es der Architektur nun

einmal versagt ist, eine monumentale Charakteristik irgend einer Persönlichkeit zu geben. Wer in künstlerischen Dingen nicht völlig Laie ist, der mußte sich sofort sagen, daß nur die Plastik zur Lösung einer solchen Aufgabe berufen sei.

Es ist vielleicht von Interesse zu erfahren, daß kurz vorher in Karlsruhe eine ganz ähnliche Frage, nur in viel kleineren Verhältnissen sich abspielte. Die Stadtbehörde hatte eine Summe von 200 000 Mk. für ein Denkmal Kaiser Wilhelms ausgesetzt. An leitender Stelle wiegte man sich in dem Gedanken, am Anfang der Kaiserstraße einen Kuppelbau zu errichten, in welchem eine Statue des zu Verherrlichenden, sei es stehend, sei es sitzend, ihren Platz finden sollte. Man bedachte nicht, daß daraus eine armselige Zersplitterung der Mittel und schließlich ein sehr wenig der Idee entsprechendes Denkmälchen sich ergeben müsse, daß es außerdem unpassend sei, die Heldengestalt des Kaisers, die unser Volk meist unter freiem Himmel hoch zu Roß zu sehen gewohnt war, als einfachen Fußgänger oder gar als ausruhend Dasitzenden (ihn, der selbst auf dem Sterbebette noch erklärte, keine Zeit zum Ausruhen zu haben!) darzustellen. Aber alle öffentlich geltend gemachten Bedenken fruchteten nichts, und die Stadt Karlsruhe hätte sicherlich dies Monstrum von Denkmal erhalten, wenn nicht von höchster Stelle das entscheidende Wort gefallen wäre, daß für Kaiser Wilhelm nur ein Reiterdenkmal unter freiem Himmel das Angemessene sei.

Nun ist für das Berliner Nationaldenkmal ebenfalls von höchster Stelle das geradezu erlösende Wort gefallen, daß nur die Plastik zum Denkmal des Kaisers berufen sei, und damit sind hoffentlich alle jene, wenn auch noch so glänzenden architektonischen Phantasien in's Nichts verwiesen. Man darf dies selbst den genialsten dieser Entwürfe gegenüber nicht beklagen; wohl aber darf man bedauern, daß so viel Aufwand an Zeit und Kraft, an Talent und gutem Willen für Nichts vergeudet worden ist, blos weil in dem Concurrenz-Ausschreiben jede Klarheit, jede nothwendige Beschränkung auf das allein in's Auge zu fassende Ziel vermißt wurde. Nachdem die Architektur in dem Bau des Reichstagshauses eine der größten und schönsten Aufgaben erhalten

hat, in deren Lösung die Größe und Macht des neuen deutschen Reiches ihren vollgiltigen Ausdruck findet, wäre es ein wunderlicher, durch Nichts zu rechtfertigender Pleonasmus gewesen, wenn die Baukunst bei Gelegenheit des Kaiserdenkmals zur Mitwirkung aufgerufen worden wäre. Selbst die Herbeiziehung der Plastik und Malerei zur Schilderung der großen Zeit, da Deutschland in Macht und Einheit neu erstand, wird hoffentlich in dem Reichstagspalast zur Genüge vorgesehen sein; wenigstens müßte man es als ein schweres Versehen bezeichnen, wenn im Innern die nöthigen Flächen für den Schmuck bedeutsamer historischer Wandgemälde fehlen sollten.

Also ein Reiterdenkmal, das nicht blos die Person des Kaisers würdig, schlicht und charaktervoll wiedergiebt, sondern auch, sei es in Reliefs oder Freigruppen historischer oder symbolischer Art die Bedeutung dieses Fürsten und seiner Zeit lebendig ausdrückt. Es wird für den Bildhauer eine interessante Aufgabe sein, neben den Denkmalen des Großen Kurfürsten und Friedrichs des Großen dies neue Werk so zu gestalten, daß es eine wesentlich abweichende, durchaus originale und selbständige Form erhält. In Wucht und einfacher Größe wird der Bildhauer ohne Zweifel das erstgenannte Monument sich als Richtschnur dienen lassen, während Rauchs Friedrichsdenkmal bei aller Feinheit des Einzelnen, bei der wundersamen Vollendung und Durchbildung aller Theile doch dadurch zu Bedenken anregt, daß ihm vor so vielem Einzelschönen die einfach ruhige Größe beeinträchtigt wurde. Wobei wir aber trotzdem nicht einen Strich oder Punkt an dem Ganzen missen möchten.

Ist die Aufgabe einmal in dieser Weise präcisirt, so kann die Platzfrage, welche die Gemüther noch immer lebhaft zu bewegen scheint, keine großen Schwierigkeiten mehr bieten. Eine mit viel Einsicht geschriebene Broschüre von Dr. G. Voß (Die Entscheidung über die Entwürfe zum National-Denkmal Kaiser Wilhelms. Berlin bei F. Fontane), die mir eben zugekommen ist, empfiehlt mit Nachdruck die Schloßfreiheit zur Aufstellung des Denkmals. Zugleich verlautet nun, daß eine Anzahl von Berliner Bankinstituten den großartigen Plan einer Erwerbung und Nieder-

legung der Häuser an der Schloßfreiheit gefaßt habe. Gewiß wird Jeder sich freuen, wenn es auf diese Weise gelingen sollte, diese Partie honteuse aus dem Herzen Berlins zu entfernen. Aber das Denkmal dorthin zu stellen, möchte ich doch widerrathen. Der aus dem Abbruch der Straße zu gewinnende Platz wird wohl genügen, für das Schloß eine freiere Ansicht zu gewinnen, aber er wird so geringe Tiefe haben, daß er für ein bedeutendes Monument sich wenig geeignet erweisen dürfte. Diejenigen Concurrenten, welche in der That diesen Platz für das Kaiserdenkmal gewählt haben, müssen demselben durch einen in's Wasser vorgeschobenen Ausbau größere Freiheit für den Anblick zu verschaffen suchen, und doch ist auch dadurch kein einigermaßen genügender Abstand gewonnen worden. Sodann ist es bei einem Denkmal dieser Art unerläßlich nothwendig, daß man in der Hauptachse desselben heranschreiten kann, daß es also eine weite architektonische Perspective beherrsche. Das ist auf der Schloßfreiheit durchaus unmöglich. Endlich werden die riesigen Verhältnisse des Schlosses und namentlich des Hauptportal das Denkmal vollständig erdrücken, wenn man nicht sich zu einer Kolossalität des Maßstabes versteigt, die über die eigentlich künstlerische Wirkung sich zum Ungeheuerlichen versteigt.

Meines Erachtens giebt es nur einen würdigen Platz für das Denkmal, dieser ist aber geradezu ideal zu nennen. Ich meine keinen anderen als den Pariser Platz, und zwar am Anfang der Linden. Der durch das Brandenburger Thor Eintretende würde hier am Beginn der Via triumphalis durch das Siegesdenkmal des großen Kaisers auf's Nachdruckvollste begrüßt werden. Anfang und Ende der Linden wäre durch die beiden Monumente des Wiederherstellers des deutschen Reiches und des Begründers von Preußens Machtstellung auf's Großartigste bezeichnet. Außerdem würde die Ausdehnung des Pariser Platzes und seiner architektonischen Umgebung auf's Glücklichste zu einem solchen Denkmal stimmen, vorausgesetzt, daß man bei demselben sich nicht zu maßlosen Dimensionen steigern wollte. Gerade in der Maßlosigkeit, die bei dieser Gelegenheit in so vielen Entwürfen zur Erscheinung kam, liegen schwere Bedenken für eine gelungene

Lösung der Aufgabe. Wie sehr colossale Plätze, die zur übertriebenen Steigerung der Denkmaldimensionen anreizen, nachtheilig werden können, haben wir ja an dem Maria Theresia-Monument in Wien erlebt, wo alle künstlerische Bedeutung eines Meisters wie Zumbusch nicht im Stande war, die thronende Hauptfigur bei einer Gesammthöhe von 20 Metern (das Friedrichsdenkmal mißt 13,50 Meter) noch deutlich erkennbar zu machen. Damit geht aber die Hauptbedingung jedes Denkmals in die Brüche. Das neue Monument sollte eher unter der Größe des Friedrichdenkmals bleiben, als sie überbieten.

Nichts scheint mir wunderlicher, als das besonders aus Architektenkreisen erhobene Bedenken, ein bloßes Reiterdenkmal genüge nicht als Nationalmonument für Kaiser Wilhelm. Als ob die Bedeutung eines Kunstwerkes auf der Massenhaftigkeit und Ausdehnung, auf der Verwendung enormer Geldmittel beruhe. Lassen wir doch den Italienern ihr Riesendenkmal für Victor Emanuel, das offenbar die Phantasie unserer Architekten ungebührlich erhitzt hat. Und denken wir auch ein wenig daran, daß bei der Ausführung gerade dieses Denkmals nichts unternommen werde, was sicherlich die Mißbilligung des Gefeierten herausfordern würde. Kaiser Wilhelm war allem Maßlosen, Uebertriebenen so völlig abhold, daß man sich wohl vorstellen kann, was er zu allen jenen extravaganten architektonischen Phantasiegebilden sagen würde.

Und warum sollte ein großartiges vollwichtiges plastisches Denkmal in diesem Falle nicht genügen? Liegt nicht bei Kunstwerken der Werth einzig und allein in der inneren Größe, nicht im äußeren Umfang? Fände sich ein Bildhauer, der ein Kaiserdenkmal zu schaffen im Stande wäre, ebenbürtig der majestätischen Gewalt des Denkmals vom Großen Kurfürsten, dürfte man da von einer ungenügenden oder gar unwürdigen Lösung sprechen?

Betrachtet man das künstlerische Schaffen der Gegenwart, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß nach so langer Zeit der Dürftigkeit jetzt ein Hang zur Uebertreibung, ja man darf sagen zum Prahlerischen, Renommistischen sich nicht verkennen läßt. Vorzugsweise herrscht derselbe in der Architektur,

und aus diesem Gesichtspunkte ist auch Manches zu beurtheilen, was bei dieser Concurrenz zur Erscheinung kam. Darin aber den richtigen Ausdruck für die monumentale Verherrlichung unseres großen Kaisers erkennen zu wollen, wäre wahrlich verfehlt. Wollen wir ein seiner würdiges Denkmal errichten, so muß es durch geistige Bedeutung, durch künstlerische Vollendung, nicht durch Massenhaftigkeit und äußeren Schimmer glänzen.

Kunstgewerbliche Entwürfe von Hermann Götz.

Zu den glänzendsten Seiten unserer heutigen Culturentwickelung gehört ohne Frage der Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes. Was in dieser Richtung seit etwa 1870 in frischem Wetteifer aller betheiligten Kräfte geschehen ist, muß geradezu staunenswerth genannt werden, ja auf keinem Gebiete hat sich die große Epoche unserer neueren Geschichte so folgenschwer und fruchtbar bewiesen wie hier und in dem eng verwandten Reiche der Architektur. Den mächtigsten Impuls gab ohne Frage die Wiedererweckung unserer heimischen Renaissance, und es ist daher nicht zu verwundern, daß in den Formen dieses fröhlichen, glänzend bewegten und lebensprühenden Stils sich am liebsten der Geist derjenigen Epoche ausspricht, welche uns ein neues, mächtiges und geeintes Deutschland gegeben hat. Was mit Feuereifer aus den verschütteten Schachten der Vergangenheit an Schätzen alter Kunst hervorgegraben wurde, mußte in erster Linie als Ausgangspunkt für die neue Bewegung dienen.

Bei dieser Sachlage konnte es nicht ausbleiben, daß die Begeisterung für das Alte, für die Werke unserer Väter, häufig eine zu sklavische Nachahmung der alten Formen im Gefolge hatte und der Kritik, ja selbst der Satire willkommenen Stoff darbot. Nur zu sehr neigt unsere mehr historisch-eklektische als künstlerisch-schöpferische Zeit zu solchen äußerlichen Aneignungen, welche

schließlich doch nur ein von der Geschichte bereits absolvirtes Pensum akademisch wiederholen. Immer wieder wird daher als die höchste Forderung von den künstlerisch Entwerfenden jene Freiheit der Auffassung verlangt werden müssen, welche zwar die Lehren und Vorbilder der Vergangenheit zu schätzen und zu verwerthen weiß, aber ohne die künstlerische Phantasie unter den beherrschenden Bann einer längst abgeschlossenen Form zu stellen. Immer wieder müssen wir fordern, daß das neue Werk die Signatur seiner Zeit an der Stirn trage und von der Gedankenwelt wie vom Formgefühl derselben künftigen Geschlechtern Zeugniß ablege.

Diese höchste Forderung finden wir in seltenem Maße erfüllt in der stattlichen Reihe prachtvoller Blätter, welche von einem der begabtesten und berufensten Künstler im Laufe der letzten Jahre geschaffen wurden und unter dem obigen Titel bei Paul Neff in Stuttgart erschienen sind. Der Verfasser, der nach dem frühen Hinscheiden des genialen Kachel zum Leiter der großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe berufen wurde, legt in diesen Schöpfungen Zeugnisse einer seltenen Vielseitigkeit der Begabung, einer leicht und reich strömenden Phantasie, eines gediegen geschulten Stilgefühls ab. Die dargebotenen Gegenstände gehören den verschiedensten Gebieten kunstgewerblicher Thätigkeit an und beweisen auch in ihrer technischen Herstellung, daß das kleine Karlsruhe eine Anzahl trefflich durchgebildeter kunstgewerblicher Kräfte besitzt, die mit den bedeutendsten Koryphäen in die Schranken treten dürfen. Wer die Karlsruher Ausstellung von 1881 gesehen hat, wird den überraschenden Eindruck dieser glänzenden Leistungen in frischer Erinnerung behalten haben. Man sah dort, was selbst ein kleineres Land vermag, wenn alle Kräfte in einander greifen, wenn eine erleuchtete Regierung die rechten Männer auf den rechten Platz stellt und ein mit allen Culturbestrebungen des Volks innig verbundenes Fürstenhaus allem höhern Schaffen mächtige Impulse zu geben weiß. So sind denn auch in dieser Veröffentlichung einige der glänzendsten Schöpfungen fürstlicher Initiative zu verdanken, wie, die Prunkschale und die beiden Goldpokale, die als Ehrenpreise für die Iffezheimer und

Mannheimer Wettrennen bestimmt waren, wie die Renaissancestanduhr und Anderes. Wenn auch immer wieder zu betonen ist, daß unser Kunstgewerbe die Aufgabe hat, das ganze Leben auch in seinen gewöhnlicheren Bedürfnissen künstlerisch zu adeln, so vermag es seine höchsten Schöpfungen doch nur da zu vollbringen, wo ihm zu freier Entfaltung seiner Schwingen Anlaß geboten wird.

Wir stehen nicht an auszusprechen, daß die hier publicirten Entwürfe größtentheils zum Besten in ihrer Art gehören, und daß wir sie nicht blos den Schulen und den Werkstätten, den entwerfenden und ausführenden Künstlern, sondern auch dem kunstfreundlichen Publikum als eine Quelle der Anregung empfehlen können. Aus der großen Mannigfaltigkeit des hier Gebotenen heben wir zunächst die Arbeiten in edlen Metallen hervor. Zum Prachtvollsten gehört der Ehrenschild, welcher dem Großherzog und seiner Gemahlin zur silbernen Hochzeit dargebracht wurde, ein Werk, das durch Reichthum und Adel der Komposition, Freiheit des Stilgefühls und technische Vollendung der Ausführung (modellirt und getrieben von Otto Höflein in Pforzheim) mustergültig ist. Dahin gehört ferner der vom Großherzog zum Jubiläumsrennen in Baden-Baden als Ehrenpreis gestiftete Nautilus, silbergetrieben und vergoldet, mit Schmelzwerk, Perlen, Granaten und Rauchtopasen geschmückt, ein Werk von edelster Pracht und glänzender künstlerischer Auffassung. Weiterhin bemerken wir mehrere Prunkschalen, ebenfalls vom Großherzog als Ehrenpreise gestiftet, von denen uns namentlich die zum Wettrennen in Mannheim 1884 gewidmete durch Schönheit des Aufbaues, lebensvollen Schwung des Umrisses und besonders glückliche Form der Krönung anspricht. Bei andern Werken, wie dem Schmuckkästchen aus Ebenholz mit Bronzegarnitur und der Rococostanduhr, einem Geschenk des großherzoglichen Paares zur silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzen und seiner Gemahlin, kommt die Arbeit des Ebenisten und Kunstschreiners mit der Metalltechnik in glänzender Weise zur Verbindung. Hier ist außerdem das Rococo geistvoll modificirt und dem modernen Kunstgefühl mundgerecht gemacht, eine Behandlungsweise, die wir

höher stellen als eine streng sclavische Imitation jenes Stils. Vom höchsten Reiz sodann ist der prachtvolle Elfenbeinfächer mit Malereien, der als Geschenk der Karlsruher Hofgesellschaft für die Kronprinzessin von Schweden und Norwegen bestimmt war, eine Schöpfung von graciös spielender Anmuth. Edel und stilvoll ist ferner der in weißem Kalbleder und Goldpressung ausgeführte Prachteinband eines Albums für den Erbgroßherzog. Endlich sind noch drei prachtvoll gezeichnete Adressen und Diplome hervorzuheben; das Erste ist die Adresse des deutschen Künstlervereins in Rom zum Regierungsantritt des Königs Humbert; das Zweite ein Gedenkblatt an ein Ballfest der Künstler in Karlsruhe, dieses besonders voll sprühender Heiterkeit und Lebenslust; das Dritte endlich ein Diplom der Pfalzgauausstellung in Mannheim, strenger monumental im Aufbau, aber durch reiche Ornamentik und herrlichen Figurenschmuck belebt.

Sollen wir das Gemeinsame aller dieser edlen Schöpfungen bezeichnen, so ist es neben dem feinen Stilgefühl, der glücklichen Ausdrucksweise, die den jedesmaligen Zweck vollkommen zu treffen weiß, eine besonders glänzende und festliche Stimmung, in welcher sich jene Mischung des alemannischen und pfälzischen Stammescharakters ausspricht, die dem badischen Volke sein eigenthümliches Gepräge verleiht. Diese Lebensfreudigkeit hat nichts von dem Schwerfälligen und Derben, das an manchen anderen Orten vielfach die Schöpfungen unserer neuen deutschen Renaissance belastet. Ein ganz eigener Vorzug dieser Arbeiten beruht aber vor Allem auf der bezaubernden Schönheit, edlen Freiheit und Leichtigkeit mit welcher der Künstler die menschliche Figur beherrscht. In allen diesen Werken spielt die Schaar anmuthiger Frauen und liebreizender Kinder eine große Rolle und erhebt diese Gebilde zum Range selbständiger Kunstwerke. Und zwar haben wir hier nicht, wie es neuerdings leider die Regel geworden, seelenlose Nachahmungen der manierirten Gestalten unserer Spätrenaissance, sondern entzückende Nachklänge lebendiger künstlerischer Anschauungen. In diesem Punkte wüßten wir kaum etwas Aehnliches nachzuweisen.

Christian Daniel Rauch.

Dreißig Jahre nach dem Tode des großen Meisters moderner Plastik ist die Biographie desselben, ein Werk liebevollster Hingabe und treuester Sorgfalt, zum Abschluß gekommen. Was der feinsinnige Friedrich Eggers begonnen hatte, ohne daß es ihm beschieden gewesen wäre, die Arbeit über die ersten Anfänge hinzuführen, das hat sein Bruder Karl in treuem Sinn und liebevollem Eingehen, unbeirrt durch viele Störungen und Hindernisse, endlich mit Glück zum Ausgang geführt, und so liegt nun (1888) in vier stattlichen Bänden eine Rauch-Biographie vor uns, die sich dem Besten würdig anreiht, was sich auf dem Gebiete der Künstlerbiographie in neuerer Zeit bei uns gestaltet hat. Zunächst ist zu betonen, daß es sich hier um ein Quellenwerk handelt, welches mit eingehendster Benutzung des gesammten, sowohl von der Familie als von anderen privaten und öffentlichen Instanzen zur Verfügung gestellten urkundlichen Materials aufgebaut worden ist. In der sorgfältigen Verwendung dieses außerordentlichen Stoffes liegt der Schwerpunkt, aber nicht der einzige Vorzug der Arbeit. Ihre hohe Bedeutung gipfelt vielmehr in der Thatsache, daß nicht blos der Geist historischer Objectivität, sondern auch die Fähigkeit kunstphilosophischer Betrachtung und kunstkritischer Würdigung bei dieser Arbeit die Feder geführt und den Charakter der Darstellung bestimmt hat. Eine tiefere historische Auffassung zeichnet

uns die Gestalt des zu Schildernden auf dem gesammten breiten Hintergrunde der allgemeinen Verhältnisse, aus denen er hervorgegangen, und unter deren Mitwirkung er sich entwickelt hat. Bedenkt man nun die achtzig Jahre des unvergleichlich reichen Lebensganges des Meisters, die gewaltigen Bewegungen, welche das politische und Culturleben der Zeit von 1777 bis 1857 erfahren hat, so begreift man leicht, das man in eine Perspective von wunderbarer Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit hier Einblick gewinnt. Als Rauch 1804 zuerst nach Rom reiste, trat er mit der vollen jugendlichen Empfänglichkeit in jene lebendigen Strömungen ein, welche damals dem römischen Kunstleben ein noch überwiegend classisches Gepräge gaben, und als er nach zehn Jahren wieder dort weilte, war jener Umschwung in die Romantik eingetreten, welche das Nazarenerthum in die Kunst einführte. Overbeck, Cornelius und ihre Genossen beherrschten die neue Richtung der Kunst, aber wie sich schon Cornelius von der Einseitigkeit einer specifisch kirchlichen Kunst frei machte und seine eigenen Bahnen einschlug, so wurde Rauch oon der Romantik noch weniger berührt, sondern, ähnlich wie Schinkel, auf dem gesunden großen Kunstprincip der Antike beruhend, nur leise von dieser neuen Richtung gestreift. In seinem ganzen Wesen hielt er die Mitte zwischen der ausschließlich antiken Anschauung eines Thorwaldsen und dem scharfen Realismus Gottfried Schadows, der in seinem eigentlichsten Wesen auf die individuelle Ausprägung historischer Gestalten hindrängt. Daß Rauch schließlich zu einer vollkommenen Verschmelzung beider Richtungen gelangte, daß er die geschichtliche Einzelgestalt mit dem vollen Leben des Individuellen erfüllte und ihr doch zugleich den Stempel classischer Vollendung, ewiger Allgemeingiltigkeit aufprägte, verdankte er seinem ungewöhnlich hohen, an der Antike gereiften Schönheitssinn. Schöpfungen -wie die beiden Grabstatuen der Königin Louise und diejenige der Königin von Hannover waren nur durch eine solche Geistesanlage möglich, denn hier wurde das warm pulsirende individuelle Leben durch höchste Stilvollendung geadelt. Andrerseits schuf er in seinen Victorien für die Walhalla Gestalten höchster Idealität, die aber doch einen starken Zug individuellen deutschen Empfindens athmen,

so daß der antike Typus hier völlig neu belebt und beseelt erscheint. Was er im Laufe einer langen Entwickelung sodann in der monumentalen Ausprägung historisch bestimmter Gestalten leistete, von den Feldherrenstatuen bis zum Reiterstandbild Friedrich des Großen, von Dürer und den beiden Polenfürsten bis zu Kant und Thaer, das zeigt ihn als siegreichen Führer auf der Bahn jenes großartigen Realismus, der völlig gesättigt ist von historischem Leben und individueller Bestimmtheit. Was sein großer Schüler Rietschel auf diesem Gebiete dann schuf, indem er uns den Lessing, Luther und das Schiller-Goethe-Denkmal schenkte, ruht alles auf Rauchs Vorgang, der darin freilich in die von Schadow durch seine Feldherrenstatuen genial eingeschlagene Richtung eintrat.

Auf das Aeußere im Entwicklungsgange Rauchs einzutreten, dürfen wir uns versagen. Jedermann weiß, wie er, in Arolsen geboren, eine mühsame Jugendzeit durchlebte und endlich froh sein mußte, als Lakai in den Dienst der Königin Luise zu treten. Dort aber gewann er in täglicher Beobachtung der edlen Fürstin jene Eindrücke, die er später, als sein unablässiges Streben zur Kunst zum Erfolg gelangte, in der berühmten Marmorstatue für das Mausoleum in Charlottenburg zum Ausdruck brachte, welche ihm dann die Bahn zum Höchsten frei machte.

Es würde uns viel zu weit führen, die unermeßlich reiche Thätigkeit Rauchs an der Hand seines trefflichen Biographen darzulegen. Es mag nur gestattet sein, darauf hinzuweisen, wie die Gunst der beiden preußischen Könige, unter denen er thätig war, ihm immer treu blieb, aber wie er nicht minder sich selbst treu blieb, indem er unabläßig nach höherer Vollendung strebte, sich nie mit dem Erreichten begnügte und dadurch eine Kunst in's Leben rief, in welcher das feinste Naturgefühl und die liebevollste Durchbildung sich mit einem Monumental-Stil und einem hohen Sinn für ideale Formen vermählte. Will man sehen, wie schon in seiner früheren Zeit all diese Eigenschaften in seinen Schöpfuugen zum Ausdruck kamen, so betrachte man das Denkmal Maximilians I. in München, und man wird, namentlich im Vergleich mit allen übrigen dortigen Monumenten, sofort erkennen, worin die hohen Vorzüge Rauchs bestehen.

Weiterhin tritt uns beim Lebensgange Rauchs wieder recht klar der Werth einer persönlichen Kunstförderung entgegen, wie sie aus seinen Beziehungen zum preußischen Herrscherhause sich deutlich erkennen lassen. Was zunächst Friedrich Wilhelm III. betrifft, diesen so oft verkannten Fürsten, so muß immer wieder darauf hingewiesen werden, was unter diesem schlichten und sparsamen Monarchen, trotz der furchtbaren Unglücksfälle, welche Preußen in der napoleonischen Zeit durchzumachen hatte, für die höchsten geistigen Interessen in Wissenschaft und Kunst geleistet wurde. Sprechen wir von der Gründuug der Universität in Berlin, nennen wir die Namen Altenstein, Humboldt, Fichte, Hegel, so tritt uns das Bild eines geistigen Lebens von höchster Idealität entgegen.

Nicht minder bedeutend waren die Leistungen für die bildenden Künste. Die ganze schöpferische Thätigkeit Schinkels, auf gewerblichem Boden durch das Eingreifen Beuths unterstützt, fällt in den Rahmen der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. Daß man nach den Anstrengungen der Befreiungskriege, nachdem das Land ausgesogen und an den Rand des Abgrunds gebracht war, alle jene großartigen Schöpfungen Schinkels, von denen wir nur das Schauspielhaus, das Museum, die neue Wache, die Schloßbrücke nennen wollen, in's Leben rief, gehört zu den unvergänglichen Ruhmestiteln jener Regierung. Daß man ein heruntergekommenes Land in erster Linie durch Förderung idealer Interessen emporheben müsse, ist eine Wahrheit, die von den geistvollen Lenkern des preußischen Staates vollkommen begriffen wurde. Oeffnete man der Wissenschaft neue Pflanzstätten und Mittelpunkte, so vernachlässigte man ebenso wenig die Kunst. Die Gründung eines Museums für die bildenden Künste, der kühne Muth in der Erwerbung einer Gemäldegalerie, die den altberühmten Sammlungen mit so bescheidenen Anfängen entgegentrat, und jetzt in consequenter Pflege zu einer höchst respectablen Stellung emporgewachsen ist, das alles sind Zeugnisse einer auf dem edelsten Wollen und dem klarsten Erkennen beruhenden organisatorischen Thätigkeit. Und jetzt erst empfinden wir, wie die damals ausgestreute Saat herrliche Früchte getragen hat, wie das

im bescheidenen Sinne Begonnene für ganz Deutschland reichen Segen herbeiführte.

Was nun Friedrich Wilhelm IV. betrifft, den geistreich liebenswürdigen und doch so tief unglücklichen Monarchen, so weiß man ja, wie sein eigenes künstlerisches Naturell sich persönlich in die Pflege künstlerischer Angelegenheiten mischte und dabei leider, trotz der besten Absichten, vielfach dem Verhängniß anheimfiel, welches dem hohen Wollen und schwachen Können nun einmal beschieden ist. Keine Frage, daß die architektonischen Bestrebungen des Königs, der selbst leider dilettirte, den Stempel einer gewissen Charakterlosigkeit nicht verleugnen können; dennoch war, um nur eines hervorzuheben, die Gründung eines neuen Museums, der Gedanke von den ältesten Zeiten vorgeschichtlicher und ägyptischer Kunst bis in den Ausgang der Renaissance Nachbildungen des gesammten plastischen Schaffens dem lernbegierigen Auge hinzustellen, eine für jene Zeit erstaunliche Leistung. Und daß der König die damals berühmtesten und größten Meister deutscher Malerei, Cornelius und Kaulbach, für sich zu gewinnen wußte und ihnen die größten Aufgaben stellte, muß immerhin schwer ins Gewicht fallen.

Was Rauch unter der Gunst beider Monarchen geschaffen hat, gehört zum Werthvollsten, ewig Gültigen. Von seinen ersten Feldherren-Statuen, den Denkmälern Bülows und Scharnhorsts und den beiden Blücher-Bildern, bis zu dem Reiterdenkmal Friedrichs des Großen, welch eine Kette bedeutender Schöpfungen! Und wie erkennt man in der ganzen Reihenfolge das unausgesetzte Streben, der realistisch-historischen Auffassung immer mehr gerecht zu werden und für sie den monumental gültigen Stil zu finden. Nur einmal hat Rauch ein religiöses Thema behandelt, in der kolossalen Mosesgruppe für Friedrich Wilhelm IV.; aber bei aller Herrlichkeit des Aufbaues, dem edlen plastischen Stil in Anordnung und Durchbildung vermag die Gruppe dennoch einen kühlen, fast akademischen Hauch nicht zu verleugnen, zum Beweise dafür, daß das religiöse Pathos dem Künstler fern lag.

Anders war es bei Rietschel, der in seiner Pieta ein Werk

tiefster christlicher Empfindung und ergreifender Seelenbewegung geschaffen hat.

Es würde zu weit führen, auch nur flüchtig die Hauptschöpfungen dieses langen und fruchtbaren Künstlerlebens zu berühren; es möge aber gestattet sein, auf Grund des hier so übersichtlich und erschöpfend gebotenen Materials die Geschichte des Friedrichs-Denkmals in ihren Hauptzügen anzudeuten. Die ersten Anregungen dazu gingen schon zu Lebzeiten des großen Königs von General Möllendorf aus, der im Jahre 1779 eine Aufforderung an die preußische Armee erließ, die auf 200000 Thaler veranschlagte Summe für ein Reiterdenkmal des Königs aufzubringen. Die Ausführung, für welche der Bildhauer Tassaert einen Entwurf gefertigt hatte, scheiterte am Widerspruch des Königs. Aber unter Friedrich Wilhelm II. wurde der Gedanke wieder aufgegriffen, und Minister v. Heinitz, den wir aus Carstens' Lebensgeschichte kennen, erließ 1791 eine Anfrage an die Akademie, sich über die Form eines solchen Denkmals zu äußern. Es fehlte nicht an wunderlichen Vorschlägen, wie z. B. dem König ein altdeutsches Costüm aus den Zeiten Hermanns mit einer die Schultern bedeckenden Löwenhaut zu geben. Der König selbst war für das römische Costüm, und die Mehrzahl der Akademiker stimmte diesem Verlangen zu.

Chodowiecki brachte auf seinem Entwurf auf der Schabracke eine Sonne an, „um die durch den großen König auf einen Theil des Erdbodens verbreitete Aufklärung auszudrücken.“ Die ausgeschriebene Concurrenz brachte überhaupt die wunderlichsten Ausgeburten zu Tage. Verfolgt man die weiteren Stadien in der Entwicklung des Planes, so sieht man mit Erstaunen, welche Wandlungen in der künstlerischen Auffassung im Laufe der Zeit sich vollzogen haben, und welche Umwälzungen eintreten mußten, bis es möglich wurde, den großen König in der wirklichen Erscheinung und in dem Costüm seiner Zeit monumental zu verherrlichen. Und doch hatte schon damals Schadow in seinen Feldherrenstatuen den richtigen Weg gezeigt. Eine zweite Concurrenz vom Jahre 1797 brachte zwölf Projecte, von denen sieben allein von Schadow herrührten. Der Meister hatte in diesen

sowohl der römischen Anschauung, als der zeitgenössischen Auffassung Rechnung getragen, wobei er die letztere als die angemessenere bezeichnete. Die königliche Entscheidung fiel zu Gunsten des Projects von Langhans, der am Anfang der Linden, zwischen der heutigen Universität, dem Opernhause und der Bibliothek einen Rundtempel von zwölf ionischen Säulen errichten wollte, in welchem unter einer Kuppel mit Oberlicht die Erzstatue des Königs stehen sollte. Glücklicherweise wurde dieser Plan durch den bald darauf erfolgenden Tod des Königs durch die politischen Verhältnisse, welche Preußen fast an den Untergang bringen sollten, vereitelt. Dennoch hatte Friedrich Wilhelm III. den Plan nicht aus dem Auge verloren, ja er wandte sich in seiner auf schlichte Wahrheit zielenden Sinnesrichtung der Anwendung des Zeitcostüms zu, und Schadow erhielt den Auftrag, Kostenanschläge für ein solches Reiterbild auszuarbeiten. Wer hätte damals geahnt, daß der junge, bei der Königin aufwartende Kammerdiener einst das Werk ausführen würde! Die politischen Zeitverhältnisse ließen indeß den Plan wieder in den Hintergrund treten, und in den zwanziger Jahren begegnen uns neue Entwürfe von Schinkel und Rauch, unter denen uns namentlich die Schinkel'schen durch ihre streng classische Auffassung interessiren.

Trotz aller Feinheit der Empfindung, wer hätte in dem römischen Imperator auf der Quadriga, die auf einem Unterbau von antiken Pilastern ruhte, den großen preußischen König, den „Alten Fritz," erkannt. Dagegen ist es merkwürdig, daß Rauch schon 1825 einen Entwurf gefertigt hatte, in welchem das Reiterbild des Königs von vier anderen Reiterstatuen seiner Hauptgenerale umgeben war. Hier haben wir also den ersten Keim zu dem späteren Denkmal. Hauptsächlich war es der Kronprinz, später Friedrich Wilhelm IV., welcher sich für das Denkmal lebhaft interessirte, und auf Anregung des Herrn von Rochow beginnen 1829 neue Bestrebungen zur Verwirklichung der Sache. Schinkel wurde beauftragt zu Kostenanschlägen für eine Säule, welche nach dem Vorbild der trajanischen mit spiralförmigen Reliefs bedeckt sein und das Standbild des Königs tragen sollte. Der große Baumeister suchte von diesem ungeheuerlichen Gedanken

abzurathen, indem er mehrere Entwürfe einreichte, bei welchen allerdings die antike Auffassung herrschte und die Quadriga eine Hauptrolle spielte. Trotzdem ging die Entscheidung des Königs auf die trajanische Säule zurück, deren Ausführung durch eine Cabinetsordre befohlen wurde. Für Schinkel und Rauch konnte nichts Niederschlagenderes sich ereignen, und letzterer suchte durch Vermittelung des kunstsinnigen Großherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz von diesem Gedanken abzubringen. Als Gegenentwurf lieferte Rauch ein Project, nach welchem Friedrich mit seinen Feldherren auf gemeinschaftlichem, 80 Fuß langem Sockel zwischen Bibliothek und Opernhaus aufgestellt werden sollte, darunter sieben Reiterstatuen. Selbst in dieser verzettelten Anordnung erkennt man mit Interesse, wie der Grundgedanke Rauchs, den König sammt seiner Umgebung zur Darstellung zu bringen, sich immer wieder Bahn bricht. Trotz aller Vorstellungen beharrte der König hartnäckig bei der Idee einer Trajan-Säule, und die Cabinetsordre vom 12. Mai 1830 schien diesen unheilvollen Plan zur Unvermeidlichkeit zu stempeln. Dennoch suchten wenigstens Schinkel und Rauch die „Calamität“ in so fern zu mildern, daß sie auf die Säule eine Victoria projectirten und ein Reiterbild des Königs vor derselben errichteten. Rauch selbst unternahm die trostlose Arbeit, für die Reliefs der Säule die Skizzen zu entwerfen. Auch für die Reitergestalt arbeitete er zwei Entwürfe in verschiedener Auffassung. Glücklicherweise konnte sich der König nunmehr nicht entscheiden, und in den folgenden Jahren wurde er bezüglich seines Lieblingsprojects, der Trajan-Säule, völlig schwankend. Wiederum gelangte 1835 der Auftrag des Königs an Rauch, eine Reiterstatue im Zeitcostüm zu entwerfen, wobei der Hut ausdrücklich vorgeschrieben wurde. An der letzteren Bestimmung stieß sich Rauchs künstlerisches Gefühl empfindlich, bis er später sie selbst als unerläßlich erkannte. Nun entwirft Rauch eine Skizze zu einem Reiterbilde, bei welchem ein reich gegliederter Sockel theils ideale Gestalten, theils aber die Generale des Königs in Reliefgruppen vorführt, wobei die vier hervorragendsten Feldherren als Reiterbilder auf den Ecken angeordnet sind, und zwar so, daß sich in ihnen die verschiedenen Momente

des Kampfes vom Beginne bis zum Ende darstellten. Dieser Plan erregte ungetheilte Begeisterung, aber eisig erkältend wirkte das Schweigen des Königs, der endlich sich dahin entschied, daß anstatt der Feldherren allegorische Andeutungen Platz finden sollten.

Mit bewunderungswürdiger Selbstbeherrschung und ungebeugten Muthes geht Rauch abermals an die Arbeit, um einen Sockel mit allegorischen Reliefs zu entwerfen. Was der große Künstler in diesen ewigen Schwankungen durchgemacht hat, das mag man ihm wohl nachfühlen, und es war nur ein Glück für ihn, daß er in einer Menge anderer Arbeiten, dem Dürer für Nürnberg, den Polenfürsten für Posen, den Victorien für die Walhalla und der Danaïde Anlaß genug zur Bethätigung künstlerischer Schöpferkraft fand. Endlich am 4. September 1839 kam die königliche Entscheidung, welche die Ausführnng der Reiterstatue in Auftrag gab. Dem Jubel über die glückliche Lösung nach fast zwanzigjährigen Mühen und Kämpfen giebt ein Brief des Großherzogs Georg den schönsten Ausdruck, indem er die Worte Goethes citirt: „So steigst du denn, Erfüllung, größte Tochter des größten Vaters, dennoch wirklich nieder.“

Mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. beginnt nun in ununterbrochener Arbeit die Ausführung des Riesenwerkes, über dessen Einzelheiten wir in fesselndster Weise unterrichtet werden. Mit welcher Gewissenhaftigkeit der Meister die unabsehbar mühevolle Aufgabe zu lösen sucht, wie er namentlich in der Auswahl und Anordnung der zahlreichen am Postament unterzubringenden Generale die erschöpfendsten Nachforschungen anstellt und immer wieder neu gruppirt und gestaltet, das ist vom höchsten Interesse.

Was Rauch in diesem Meisterwerke geschaffen hat, muß als ein höchster Gipfel in dieser Richtung realistisch-historischer Monumentalkunst bezeichnet werden. Wie er hier der einfachen Lebenswahrheit und Wirklichkeit zum Ausdruck verholfen, wie er in der Monotonie der Aufgabe durch feinstes Empfinden und edles Stilgefühl immer auf's neue interessant zu motiviren weiß, das ist der höchsten Bewunderung werth. Zum Schluß giebt der

Verfasser eine feinsinnige, von tiefem Verständniß getragene Würdigung des ganzen Denkmals, die bis in's Kleinste hinein dem Einzelnen, sowie dem Ganzen vollkommen gerecht wird. Interessant ist endlich noch die genaue Mittheilung der Herstellungskosten, die sich im Ganzen auf die Summe von 350,000 Thalern belaufen. Heute würde man mindestens das Doppelte rechnen müssen.

Die Schilderung des Friedrich-Denkmals hat augenblicklich, da die würdige Verherrlichung des großen unvergeßlichen Wiederherstellers des Deutschen Reiches zu einer ähnlichen Aufgabe drängt, eine ganz besondere Bedeutung.

Kaum ist Kaiser Wilhelm im Charlottenburger Mausoleum zu seiner letzten Ruhestätte eingegangen, und schon wird uns täglich klarer, was Deutschland an dem mächtigen, charakterfesten und willensstarken Herrscher verloren hat. Und diese Ueberzeugung wird immer allgemeiner das öffentliche Bewußtsein erfüllen und das Bedürfniß nahe legen, dem großen Kaiser ein Monument zu errichten, in welchem er sammt seinen Paladinen in einem mächtigen Gesammtbilde für alle Zeiten verewigt erscheint. Wird die heutige plastische Kunst im Stande sein, ein Denkmal herzustellen, das dem Friedrichs-Denkmal ebenbürtig ist? Der Verfasser unseres Buches wendet sich am Schluß desselben zu einer Charakteristik der Rauch'schen Schule und streift dabei mit kritischem Blick die heutigen Richtungen unserer Plastik. Mit Recht wendet er sich mißbilligend gegen jene Epigonen, welche voll Uebermuth das Wort ausgeben, daß Rauch und sein Stil ein „überwundener Standpunkt" sei. Aber wenn dieser Standpunkt allerdings verlassen ist, so kann man ihn darum doch nicht überwunden nennen. Leider geht die Strömung der Zeit in Architektur, Plastik und Kleinkünsten in rückläufiger Weise wieder auf die Tendenzen der Barockzeit zurück, und jene stillos malerische Behandlung, von welcher das Ringen eines halben Jahrhunderts uns befreit hatte, wird jetzt wieder, und zwar in übertriebenster Weise, als das einzig Wahre verkündigt.

In dieser Richtung ist es unvermeidlich gegeben, daß alles höhere Stilgefühl, aller monumentale Ernst verlassen wird, und

daß bei öffentlichen Concurrenzen um monumentale Werke Gebilde auftreten, die man eher für Tafelaufsätze oder Tintenfässer nehmen möchte. Auch das hebt der Verfasser richtig hervor, daß die glänzende Entwicklung des Kunsthandwerkes auf diese Richtung der Plastik Einfluß übt und ihr den Sinn für große monumentale Conceptionen verwirrt.

Wir scheiden von der schönen und gediegenen Arbeit mit Dank und lebhafter Befriedigung. Der Verfasser hat das gewaltige Material vortrefflich verwerthet und ein äußerst anziehendes Lebensbild daraus geschaffen. Es ist eine der genuß- und lehrreichsten Künstlerbiographien, die wir besitzen.

Friedrich von Amerling.

Ein liebenswürdiges Buch über einen liebenswürdigen Menschen und Künstler: „Friedrich v. Amerling, ein Lebensbild von Ludwig August Frankl, mit dem Portrait und Wohnhaus Amerlings in Heliogravure und einer Charakteristik des Künstlers von C. von Lützow.“ (Wien, Pest, Leipzig. A. Hartleben.) Wir erhalten fast den Eindruck einer Autobiographie, denn der dem Meister intim befreundet gewesene Verfasser schöpft nicht bloß aus dem Schatz eigener Erinnerungen, sondern auch aus dem ungemein reichen Born der Tagebuchaufzeichnungen und Briefe des berühmten Malers. Wenn irgend einer, so war Friedrich Amerling der Typus des vormärzlichen Oesterreichers, besonders des Wieners, dessen Heiterkeit, Anmuth, Humor, Herzlichkeit er unvergleichlich aussprach. Dazu kommt die Weichheit und Wärme der Empfindung, der Stimmungswechsel, das schöne sinnliche Temperament, die Natürlichkeit, vor allem die Kraft künstlerischer Auffassung, Eigenschaften, welche dem österreichischen Stamm das Gepräge des Künstlers verleihen. Wenn wir in den Oesterreichern eine rege Phantasie und elastischen Lebenssinn, freudige Lust an der Welt bewegter Erscheinungen, am Reiz anmuthiger Formen, leichtfließende Gestaltungskraft gewahren, so steigert alles dies sich in Friedrich Amerling zur vollen Bedeutung künstlerischer Genialität. Mehr als irgend ein anderer

Künstler seines Landes und Volkes vertritt er in der vormärzlichen Zeit die Eigenart dieses hochbegabten Stammes, denn vor allem ist es die Welt des farbigen Scheines, der Zauber eines lebenswahren Colorits, den seine Werke ausströmen. Treffend sagt C. v. Lützow in seiner Charakteristik des Künstlers: „Ueber den Gebilden der österreichischen Kunst schwebt ein heiterer Genius, der ihnen aller Herzen und Sinne leicht zugänglich macht; er tritt uns weich und schmelzend entgegen aus Schubert's Liedern; er übt seinen Zauber in den Dichtungen Raimund's wie in den Märchenbildern Moriz von Schwinds; er leiht der ernsten Muse Grillparzers den sinnlichen melodiösen Reiz ihrer Sprache; ja er ist sogar an Führich's gedankenvollen, in männlicher Kraft dastehenden Schöpfungen wahrnehmbar als kerniger Ausdruck echter schlichter Naturpoesie." Man könnte auch Ferstel, den zu früh heimgegangenen trefflichen Baumeister, noch hinzufügen, dessen sämmtliche Werke das Gepräge jener gemüthvollen Liebenswürdigkeit und Anmuth tragen, welche wir als specifisch Wienerische Eigenschaften erkennen.

Die Entwickelungsgeschichte und den Lebensgang eines Künstlers wie Amerling, der schon durch seine Werke uns für sich gewinnt, zu schreiben, war ein Beginnen, für das Jedermann dem Verfasser des kleinen reizenden Buches dankbar sein wird. Zwar von „Entwickelungsgang" ist nicht viel zu reden; der Einzige, der auf Amerling einen nachhaltigen Einfluß geübt hat, ist der englische Portraitist Lawrence; im übrigen heißt es mit Recht von ihm: „Es ist, als ob er immer das schon gekonnt hätte, was man ihn lehren wollte." Auch darin äußert sich die wunderbar glückliche, leichte Naturanlage des Oesterreichers.

Um so fesselnder aber ist die Darstellung seines Lebensganges. Wir schauen in eine Existenz hinein, wie sie sich harmonischer, glücklicher nicht denken läßt, und je mehr wir Einblick in den Charakter des Menschen und Künstlers gewinnen, desto sympathischer werden wir berührt, desto fesselnder wirkt die Begegnung mit einer Natur, die so unbeirrt auf sich selber ruht, so impulsiv, so naiv und unmittelbar sich in jedem

Zuge äußert. Nur aus den Verhältnissen jener älteren Wiener Epoche konnte eine solche Erscheinung hervorgehen. Wie eine stille Naturkraft unaufhaltsam sich entfaltet und ihre Existenz abrundet, so tritt dieses Lebensbild vor uns hin. Die köstlichen Züge reizender Naivetät, die von der trefflichen Mutter des Künstlers berichtet werden, leben wieder auf in dem ganzen Wesen des hochbegabten Sohnes, der mit ahnungsloser Unbefangenheit völlig unbeirrt seinen Weg geht, aus den beschränktesten Verhältnissen sich emporarbeitet und plötzlich als fertiger Künstler dasteht. Wie er bei einem Zimmermaler als Lehrling eintritt, früh schon durch allerlei kleine selbständige Arbeiten sich seinen Unterhalt verschafft, dann mit 4 Gulden die elftägige Wanderung nach Prag antritt, wo er im Hause eines Oheims gastliche Aufnahme findet und dann an der Akademie Zutritt erlangt, wo er sich staunenswerth rasch entwickelt. In keckem Jugendmuth macht er sich dann mit 44 Gulden in der Tasche und ohne alle Kenntniß des Englischen nach London auf, wo Lawrence ihn unter seine Schüler aufnimmt. Tapfer weiß er sich durchzuschlagen, obwohl er nicht selten „hungernd studiren mußte“. Er fügt bezeichnend in seinem Tagebuch hinzu: „Mein Unglück bestand darin, daß ich immer hungrig war, und selbst wenn ich mich sattgegessen hatte, mich wunderte, keinen Appetit mehr zu haben.“ Damals war es auch, wo der österreichische Botschafter Fürst Paul Eßterházy, dessen Kinder er, „per Stück für 40 Gulden“ portraitirt hatte, ihm die sehr bezeichnende Gunst gewährte, jeden anderen Tag am Bedientetisch zu speisen! Als er dann seinen Heimweg über Paris nahm und Horace Vernet um Aufnahme unter seine Schüler bat, war er hoch erfreut, als dieser nach der ersten Probe seines Talentes sagte: „Sie sind ja schon ein Maler; was wollen Sie von mir lernen!“

Nach vierjähriger Abwesenheit heimgekehrt, zog der junge Künstler bald die Aufmerksamkeit durch seine Bildnisse auf sich, sodaß er mit Aufträgen aus den vornehmen Kreisen überhäuft wurde, binnen drei Jahren an 100 Portraits malte und selbst den Cardinal Erzherzog Rudolf portraitiren mußte. Als ihn dann die Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst, nach Rom

trieb, und er unter den großen Eindrücken der ewigen Stadt fast verzagen wollte, endlich auch das Reisegeld völlig ausgegangen war, trat der Umschwung in seinem Leben ein, der ihn auf die Höhe des Erfolges und des Ruhmes hob. Im Augenblick tiefster Niedergeschlagenheit erhielt er den Ruf nach Wien zu kommen, um den Kaiser Franz zu malen, der durch das Portrait des Erzherzogs Rudolf auf unseren Künstler aufmerksam geworden war. Amerling kehrte sofort (1832) nach Wien zurück und nun begann für ihn die Zeit des höchsten Glanzes.

Es sind die dreißiger und vierziger Jahre, welche den Höhepunkt seines Künstlerlebens bilden. Neben Portraits des Kaisers Franz, des jetzigen Kaisers Franz Joseph als Kind, des Fürsten Windischgrätz stellen sich die Bildnisse der Dichter und Künstler, die Gestalten der Musiker und Componisten, an der Spitze der jugendliche Franz Liszt, die Schauspieler wie Emil Devrient und Joseph Wagner, dazu die schwärmerischen Damen der damaligen Zeit, eine fast unabsehbare Reihe aus jenen Tagen, die uns jetzt wie längst verschollene gemahnen. „Es war ein frohes, lebenslustiges, unter den Schalmeientönen des Restaurationszeitalters aufgewachsenes Geschlecht, empfänglich für Poesie und Kunst, aber weich und ungeschickt in allem ernsteren Thun, wie es das öffentliche Leben der modernen Zeit heraufgeführt hat." Nicht minder spiegeln sich die Stimmungen jener Epoche mit ihrer romantischen, hauptsächlich durch Byron angeregten Strömung in den Genrebildern des Meisters, wie der „Circassierin", der „Griechin mit der Mandoline", und nach dem Vorgange von Delacroix und Horace Vernet orientalisch-biblische Gestalten wie „Judith" und „Rebecca". Doch steht das Portrait bei ihm immer im Mittelpunkte, und immer kehrte er mit Vorliebe und besonderer Begabung dahin zurück. Alle diese Werke sind für uns, abgesehen von ihrem künstlerischen Werthe, Spiegelbilder des Culturlebens ihrer Zeit.

Werfen wir einen Blick auf das Leben des Künstlers in seiner Glanzepoche, wie sympathisch berührt uns seine Gestalt! Er war eine ganz auf sich selbst ruhende Natur, voll Unbefangenheit und elastischer Frische, körperlich und geistig gesund,

so daß er als fast Siebzigjähriger noch einmal Vater wurde, und daß er sogar noch mit 79 Jahren eine edle Frau fand, die ihm aus Neigung die Hand reichte und den Abend seines Lebens verschönte. Amerling war eine durchaus auf gemüthlichen Familienverkehr in seiner behaglichen, künstlerisch verklärten Häuslichkeit angelegte Natur. Früh fand er in Antonie Kaltenthaler eine Gattin, die sich ihm in inniger Liebe verband und in trauter Gemeinsamkeit an seinem häuslichen Heerde waltete. Nach ihrem Tode, als das Gefühl der Vereinsamung ihm immer unerträglicher geworden war, sah er einst auf der Straße eine junge Dame von so auffallender fremdartiger Schönheit, daß er, von seiner impulsiven Natur hingerissen, sie bat, ihm zu einem Portrait zu sitzen. Als das sittsame Mädchen diese Zumuthung ablehnte, brach er in seinem Enthusiasmus in die Worte aus: „Ich muß sie malen, und wenn ich Sie heirathen müßte." Und so geschah es; er heirathete Katharina Heißler, trennte sich aber nach kurzer Zeit von ihr, weil sie nicht einen Hauch von Interesse für das hatte, was sein Leben ausmachte. Als er dann nach längerem Zwischenraum in Emilie Heinrich ein sympathisches Wesen fand, das ihm herzlich geneigt war, konnte erst nach schweren Seelenkämpfen ein neues Ehebündniß geschlossen werden, das zuerst des kirchlichen Segens entrathen mußte, bis beide Gatten zum Protestantismus übertraten und zuerst in Siebenbürgen, nachmals dann, nach dem Tode der zweiten Frau, auch in Wien sich trauen ließen. Es folgten Jahre innigen Glückes, bis der Tod der trefflichen Frau den Künstler wieder der Einsamkeit preisgab. Welch ein Glück für den an der Schwelle der Achtzig stehenden, daß er in Marie Nemetschke eine hochsinnige Frau fand, die aus herzlicher Zuneigung dem alternden Meister die Hand reichte. Nun durfte er, von ihr auf's sorglichste gepflegt, noch einige Jahre in dem köstlichen alten Schlößchen zu Gumpendorf verleben, welches er zu einem Museum gestaltet hatte, indem er es mit den zahlreichen erlesenen Werken der Kunst und des Kunsthandwerks schmückte, welche sein unermüdlicher Sammeleifer zusammengebracht hatte. Von dem bunten Freundeskreise, der dort an der Tafelrunde sich zu versammeln pflegte,

giebt der Verfasser anziehende Kunde. Ein Wunder von physischer und geistiger Frische war es aber, daß Amerling in seinen achtziger Jahren an der Seite seiner Gattin nicht blos Reisen nach Spanien, nach Belgien, England und Schottland, sondern sogar nach Stockholm und dem Nordcap, endlich nach Konstantinopel, Athen und Olympia, ja nach Aegypten, Palästina und Jerusalem machen konnte. Und bei allen Strapazen war er unermüdlich wie Einer der Jüngsten!

Als Amerling am 14. Januar 1887 fast 84jährig starb, trauerte ganz Wien um seinen Ehrenbürger. Nicht blos ein bedeutender Künstler, sondern ein trefflicher liebenswürdiger Mensch trat von dem Schauplatze ab, auf welchem er ein halbes Jahrhundert lang gewirkt. Der Verfasser theilt das Verzeichniß der Werke mit, welches der sorgsame Meister selbst sein Leben lang geführt, und worin er meist sogar die Preise seiner Bilder angemerkt hat. Wie interessant eine solche Uebersicht sein muß, leuchtet ein. Das Verzeichniß beginnt im Jahre 1819 mit einem für 3 fl. gemalten „Grabbild" für die Tochter des Herrn Oberhauser. In den folgenden Jahren dreht es sich meist um Honorare von 10 bis 30 fl.; doch finden wir schon 1820 einen Posten von 53 fl. für das „Portrait der Frau Sperner, ihrer Tochter und ihres Amateurs Schulgehilfen." Mit dem Jahre 1826 beginnen dann etwas höhere Honorare, obwohl im folgenden Jahre die Bildnisse des Eßterházyschen Prinzen und der beiden Prinzessinnen mit 8 und 5 Louisd'or vermerkt sind. In Paris wird das Portrait der Tochter Judith der Hauswirthin „für Frühstück und Quartier" ausgeführt. Selbst auf der Höhe seines Ruhmes stellt der Künstler seine Preise, wenn man sie mit den heutigen vergleicht, bescheiden, und nur für frei erfundene Genrebilder findet man höhere Honorare notirt, so z. B. für die von Arthaber gekaufte „Rebecca" die damals bedeutende Summe von 2500 fl. Für das Kinderportrait des jetzigen Kaisers finden wir 200 Ducaten angemerkt. Amerling war ein sparsamer, sorglicher Haushalter, den man für geizig halten mochte, was er bei Kleinigkeiten auch wohl war, der aber im großen so hochherzig war, daß er seine kostbaren Sammlungen seiner geliebten

Vaterstadt Wien als Eigenthum vermachte. Und in demselben vornehmen Sinn folgte ihm seine Wittwe, als sie zu seinem Gedächtniß ein ansehnliches Legat aussetzte zur Unterstützung für bedürftige Künstler. Zu den schönsten Zügen in seinem Charakterbilde gehört die neidlose Anerkennung Anderer, die sich auch nicht änderte, als er sah wie allmählich die jüngere Generation ihn verdrängte. Mit herzlicher Bewunderung äußerte er z. B. über den mit ihm in mancher Hinsicht, namentlich in der raschen Production und dem hohen Farbensinn verwandten Makart seine Freude, daß diese jungen „Sappermenter“ so trefflich malen könnten. Und dabei fühlte er sich in seiner Eigenart wohlberechtigt und ruhte so sicher auf sich selbst, daß sich dieses unabhängige Wesen auch in seinem äußeren Gebahren aussprach. So ging er ganz unbefangen in seinem Sammetrock zu Königen und Kaisern, denn der Frack, dieses monstrose Zwitterding von einem Kleidungsstück, war ihm so verhaßt, daß er nie einen besessen hat. So sah ihn auch Kaiser Franz Joseph bei sich, als der Künstler sich bei Gelegenheit der Stadterweiterung eine Audienz erbeten hatte, um gegen die Bebauung des Glacis eine Vorstellung zu machen. Und wie stolz und unabhängig trat er einem Metternich gegenüber, der mit dem Hochmuth seiner Kaste den Maler zu einem Portrait commandiren zu können glaubte. Amerling ließ den Fürsten einfach sitzen, d. h. er ließ ihn nicht „sitzen“. Und dieß Alles ohne Anmaßung und Prätension, einfach natürlich und selbstverständlich.

Wir können aus der Fülle des anziehenden Stoffes, der in Frankls liebenswürdigem Buche vorliegt, nur einige dürftige Notizen darbieten, sind aber überzeugt, daß jeder Leser davon gefesselt sein wird. Mit einem treffenden Urtheil Lützows schließen wir diese Zeilen. Er sagt von den Bildnissen Amerlings in Verbindung mit Daffingers Miniaturen und Kriehubers Lithographien: „Der frische Duft ihrer unmittelbar dem Leben abgewonnenen Kunst wird noch Jahrhunderte hindurch die nachkommenden Geschlechter entzücken, wenn von den Institutionen und Anschauungen jener guten alten Zeit längst kein Stein mehr auf dem anderen steht.

Briefwechsel zwischen Schwind und Mörike.

Diese zuerst in v. Lützows „Zeitschrift für bildende Kunst" erschienenen Briefe, herausgegeben von J. Baechtold, sind hier zu einem reizenden, kleinen, zierlich illustrirten Bändchen vereinigt, das Allen Freude machen wird, welche den edlen schwäbischen Dichter und den genialen Münchener Maler verehren. Schwind hatte 1858 mit seinen Märchen von den sieben Raben jenes herrliche Meisterstück geschaffen, in welchem das deutsche Märchen zu einer der duftigsten Blüthen sich erschließt; mit diesem Werke hatte er sich für immer im Herzen des deutschen Volkes seinen Ehrenplatz erobert. Daß nun ein Dichter wie Mörike, der nicht minder fein und tief auf das deutsche Märchen zu lauschen weiß, sich innerlich zu dem trefflichen Maler hingezogen fühlte, war selbstverständlich. Aber umgekehrt gehörte auch Schwind zu den wärmsten Verehrern der Muse des schwäbischen Dichters, und so ergab sich zwischen ihnen bald ein Freundschaftsbund, der bis zu Schwinds frühem Tode (8. Februar 1871) andauerte.

Diesem innigen Verhältniß sind die vorliegenden Briefe entsprungen. Sie beginnen mit dem 17. December 1863 und brechen erst Ende 1870 ab. Größtentheils gehören die Briefe Schwind an, da die von Mörike an Schwind fast sämmtlich verloren gegangen sind. Die wenigen, die sich gerettet haben, lassen diesen Untergang tief beklagen, denn in ihnen spricht sich die edle Geistes-

art des Dichters, namentlich aber sein feines eindringendes Verständniß der Schöpfungen seines Freundes herrlich aus. Es sind wahre Perlen. Was die im übrigen so grundverschieden angelegten Männer, den mimosenhaft zart sich in sich einspinnenden Mörike und den derb und sarkastisch herauspolternden Schwind innig miteinander verband, war der poetische Sinn, der Beiden eignete, der köstliche Humor, die Liebe zu allem Schönen, Edlen und Hohen. So fanden sie sich auch als gemeinsame Verehrer der Musik, und wenn Schwind im Opernhause zu Wien Mozarts „Zauberflöte“ zu illustriren hatte, so schuf Mörike in seinem reizenden Idyll „Mozart auf der Reise nach Prag“ ein Denkmal seines innigen Verständnisses des großen Meisters. Aus solcher nur auf das Classische gerichteten Stimmung ist denn auch die derbe Auslassung Schwinds zu erklären (6. Februar 1868): „Damit mir München vollends unausstehlich wird, ist mein alter Freund Lachner pensionirt worden, und mit ihm alle gute Musik. Der alte König Ludwig war taub, der König Max blieb nie bis zu Ende; da gings, daß man was Gutes aufführte. Der regierende aber, mit seinen Herren Liszt und Wagner, diesen Hanswursten, wird uns Nägel in die Ohren schlagen, daß es nur so pumpert. Bisher hat man sich doch an der Musik erholen können von den schäbigen Statuen und der verrückten Architektur.“

Wie derb und sarkastisch Schwind in seinen Aeußerungen war, davon ist heute noch zahlreiche Kunde vorhanden. Manch treffendes Wort hat uns kürzlich W. H. Riehl in der Allg. Zeitung mitgetheilt. Es wäre wünschenswerth, daß von solch berufener Seite Alles gesammelt würde, was in dieser Richtung sich noch nachweisen läßt. Gewiß muß man schroffe Einseitigkeiten dabei in Kauf nehmen; aber sehr Vieles trifft doch mit wunderbarer Sicherheit den Nagel auf den Kopf, und gerade die Modegötzen des Tages verschonte Schwinds Sarkasmus am wenigsten. Man braucht nur an seine Aeußerungen über Makart (S. 78) zu erinnern. Daß Schwinds Stimmung häufig eine sehr gereizte war und dann wenig dazu angethan, Milde und Gerechtigkeit zu üben, begreift man. Wie oft beklagt er sich über die Lauheit des Publicums, die Kälte der Verleger. So heißt es einmal, als er

an Mörike eine Reihe von Zeichnungen geschickt hat: „Der ganze Pack, der bei Ihnen war, und ein noch größerer bei mir zu Hause, liegen jahrelang da, ohne daß ein Verleger darnach fragt, ohne daß die holde deutsche Nation davon Notiz nimmt.“

Mit dem zartesten Verständniß dagegen begegnete Mörike den genialen Schöpfungen des Künstlers. Die kostbare Zeichnung zum „sicheren Mann“, die anmuthige zu „Erzengel Michaels Feder“, endlich das liebliche Idyll „das Pfarrhaus zu Cleversulzbach“, sowie die holdselige „schöne Lau“, die in Facsimile-Nachbildungen beigegeben sind, begeistern den Freund zu einem der sinnigsten Briefe und feinsten Gedichte. Was beide Männer so innig zusammenband, ist vor allem der tief nationale, ächt deutsche Zug ihres Empfindens und Schaffens. Ende 1867 schreibt Schwind: „In Paris waren Bilder von mir, die glänzend durchgefallen sind, was mich eigentlich freut, denn ich möchte diesen Hanswursten nicht gefallen.“ Und bei einer Sendung seiner originellen kunstgewerblichen Entwürfe, von denen hier ebenfalls einige Proben beigefügt sind, heißt es: „Schade, daß sich kein Verleger dafür findet, und es bei näherer Betrachtung auch keinem zuzumuthen ist, dem deutschen Nationalstolz mit einer Sache entgegen zu treten, die sich untersteht, ohne sehnsüchtigen Hinblick auf Paris zu existiren.“ Weiter heißt es: „Sie wundern sich gewiß, daß ein Mensch so närrisch ist, und zeichnet vierzig Blätter voll Uhren, Tintenzeuge, Lampen, Schlösser u. dgl. Teufelszeug. Ich habe von Natur aus eine Goldschmiedsader im Leib, die mir keine Ruhe läßt.“

Obwohl Schwinds „Sieben Raben“ auf der Münchener Ausstellung von 1858 einen Sturm des Entzückens hervorgerufen hatten, war seine innerlich vornehme Natur der modernen Ausstellungshetze, die ja nothwendig die Kunst immer plebejischer machen muß, abgeneigt. So sagt er einmal: „Wenn ich auf einer Ausstellung an meine Sachen denke, so ist mir ganz zu Muthe wie manchmal im Traum, wo man in der Kirche ist oder auf sehr belebter Straße, und bemerkt auf einmal mit Schrecken, daß man seine Hosen zu Haus gelassen hat.“ (S. 81.) Als seine „Schöne Melusine“ vollendet war, und er sich gelobte, „nie wieder eine so lange Wurst anzufangen“, wollte er ebenfalls von einem Erscheinen

auf der Ausstellung nichts wissen, und sagt: „So etwas ist für die große neugierige Menge zu gut, und übrigens will es für sich allein genossen sein.“ Und ein andermal heißt es: „Die Kunst ist ein sehr aristokratisches Ding; da laßt's die Herren Demokraten sitzen.“ Sehr bezeichnend für seine Auffassung der Kunst ist auch folgendes Wort: „Wer mag ein Buch lesen, oder eine Musik hören, oder ein Drama sehen, ohne einige Erregung zu spüren? Und in unsrer Kunst ist es eine Rarität. Da dank ich.“ Nach Vollendung der Melusine fühlt der Künstler sich doch recht erschöpft. „Sie können dieser Schreiberei ansehen, heißt es am 28. October 1869, daß ich ausgetrocknet bin wie ein Häring; sämmtliche Geisteskräfte, namentlich das Sitzfleisch, dieser Urgrund alles Schaffens, empört sich gewaltig.“ Aber die Melusine trägt ihm dann als edelsten Lohn jene herrlichen Verse Mörike's ein (Seite 52 ff.), welche zuerst in der „Allgemeinen Zeitung“ von 1868 (Wochenausgabe) erschienen sind und in zartester Weise ein Nachempfinden des Kunstwerkes seitens eines gleichgestimmten Poeten verrathen. Schwind antwortete darauf: „Bis in den kleinsten Winkel hinein ist Alles warmes, feines Leben. Sie wissen, ich bin Nichts zum Schreiben. Weil aber dieß schöne Gedicht nicht verständlich ist ohne die gewissen Zeichnungen, an denen Sie allerdings mehr Verdienst haben als ich; denn wenn solche Figuren einmal erfunden sind, so ist es keine große Kunst, sie zu zeichnen.“ (Damit meint er die oben erwähnten köstlichen Blätter nach Mörike's Gedichten.)

Während der Arbeiten im Wiener Opernhause, wo der Künstler unter Anspannung aller Kräfte fast täglich von 7 bis 5 Uhr, mit einer kurzen Unterbrechung von 10 bis 11, thätig ist und mit Recht hinzufügt, „ich kann in meinen Jahren von Glück sagen, daß es so gegangen ist,“ verlangt ihn fortwährend nach Briefen vom Freunde. So schreibt er am 11. Juni 1867: „Ich wollte, Sie müßten einmal in eine fremde Stadt und fresco malen, damit Sie wüßten, wie es schmeckt, wenn Einem Niemand schreibt.“ Nachher heißt es dann: „Jetzt wäre ich wieder in Nieder-Pöcking bei Starnberg. Sie brauchten also nicht einen so weiten Brief wie nach Wien hinunter zu schreiben, was, wie ich wohl weiß,

eine zuwidere Geschichte ist.“ Gern bekennt er, daß „Frau und Tochter das Ihrige dazu gethan haben“, ihm die große Arbeit zu erleichtern. Ein andermal heißt es: „Auf der Photographie schaut meine Frau allerdings etwas unbehaglich aus; macht auch mitunter etwas finstere Gesichter, aber sie hat nebst ihrer freundlichen auch noch ihre possirliche Seite und erträgt ihr Schicksal, eine Malersfrau zu sein, mit ziemlich viel Grazie.“ Wer Schwind kennt, fühlt sogleich, wie liebevoll dies gemeint ist. Um dieselbe Zeit bringen ihn Aufträge von König Ludwig II. stark in's Gedränge mit den Wiener Arbeiten. Originell berichtet er darüber: „Für unsern jungen König habe ich müssen die Weber-, Marschner-, und Gluck'sche Lünetten in Farben ausführen, alles ohne ein Wort mit einander zu sprechen. Ich schiebe meine Arbeit bei einer Thürspalte hinein und bei der anderen kommt das Geld heraus — das ist eigentlich ganz angenehm.“ Bei derselben Gelegenheit poltert er los: „Ich habe auf der Akademie auch ein Ende gemacht und erklärt, daß ich mit 20 Jahren gerade genug habe! sie sollen mich pensioniren oder was sie wollen, am liebsten mit doppeltem Gehalt, eine Maßregel, die gewiß großen Anklang fände. Sie thun aber das Eine und das Andere nicht, und so lassen wir's beim Alten.“

Zum Köstlichsten, was uns das kleine Buch bringt, gehört ein Abdruck der berühmten Katzensonate („le chat noir“), welche höchst originelle Zeichnungen der Künstler dem auch von ihm hoch verehrten großen Geiger Joseph Joachim gewidmet hat. Schwind schreibt darüber in seiner launig satirischen Weise an Mörike: „Ich bin Musiker geworden, und zwar Zukunftsmusiker im zweiten, höheren Grade. Weg mit dem alten, steifen, trockenen Notensystem! Veraltet, überwunden, abgethanes Zeug — es braucht ein neues, durchgeistigtes, lebensvolles Ausdrucksmittel für meine neuen ungeahnten Gedanken — ob es Töne, Bilder oder der Teufel weiß was sind, das ist auch ganz Wurst — ich habe das Unglaubliche geleistet.“ Und in der That, das hat er: das ganze Kater- und Katzenleben in seinen übermüthigsten dithyrambischen Aeußerungen ist hier in die fünf Notenzeilen mit so genialer Kühnheit hineingebannt, mit einem solchen furioso smorzando in

Scene gesetzt, daß man beim Betrachten wie in einen tollen Wirbel hineingerissen wird.

Während Schwind in der großen Welt lebt, bald in München, bald in Wien, und in unablässigem Drang seine köstlichen Werke schafft, ja nach Vollendung der Melusine sofort eine Illustration des Don Juan in Angriff nimmt, sitzt sein Freund, seit 1866 vom Amt zurückgezogen, meistens in kleinen schwäbischen Nestern, wie Lorch und Nürtingen, wo er sich träumend und sinnend immer tiefer in ein beschauliches Dolce far niente einspinnt. Darauf bezieht sich ein sarkastisches Wort in dem letzten, seiner Frau dictirten Briefe Schwinds vom 3. December 1870: „Eine Zeit lang plagte ich mich mit einer Art Gedichte zum Lobe der erstaunlichen Gerechtigkeit des Geschickes und des deutschen Volkes, das seinem Erzfeind einen so schönen Sommersitz anweist, wie die Wilhelmshöhe, und seinen Freund und Wohlthäter in so einem verwünschten Nest wie Nürtingen stecken läßt.“ Wiederholt besucht Schwind seinen Freund, aber er vermag mit allem Bitten und Flehen ihn nicht dazu zu bringen, ihm einen Gegenbesuch in München oder am Starnberger See zu machen. Mit ängstlicher Scheu hielt der alternde Dichter alle Störungen von sich fern.

Den Abschluß der Mittheilungen bildet ein Brief der Tochter Schwinds, Frau Dr. Bauernfeind, in welchem sie dem Dichter die von diesem erbetenen genaueren Mittheilungen über das Ende ihres Vaters macht. Als dann Mörike im Sommer 1871 durch Julius Naue die Zeichnung desselben, die den Meister auf dem Todbette darstellt, und den Stich nach Schwinds Germania erhielt, schrieb er: „Und nun sein Todtenbild! Darüber möcht ich lieber gar nichts sagen. Beim ersten Blick darauf schoß mir das Wasser in die Augen; dann aber ging das herbe persönlich gemischte Schmerzgefühl alsbald in jene andere allgemeine, nur noch rein schöne und erhabene Empfindung über, die hier allein zu herrschen hat.“ Mit diesem innigen Tone klingt das Ganze aus.

Rauch und Goethe.

Im zweiten Bande seiner vortrefflichen Rauch-Biographie hat K. Eggers die Beziehungen des ausgezeichneten Künstlers auf Grund des ihm damals zur Verfügung stehenden Materials bereits eingehend geschildert. Seit Eröffnung des Goethe-Archivs sind ihm nun aber durch die Huld der hohen Eignerin neue Actenstücke zugänglich geworden, so daß es ihm möglich war, in einer selbständigen Arbeit auf erschöpfende Weise jene Beziehungen der beiden bedeutenden Männer darzulegen. In einem vornehm ausgestatteten Bande, der an 6 Bildtafeln einen willkommenen Schmuck besitzt, liegen uns seit kurzem „Rauch und Goethe, urkundliche Mittheilungen von Karl Eggers“ (Berlin F. Fontane, 1889) vor. Wir begrüßen diese schöne Publication mit freudiger Genugthuung. Ist uns doch jede Mittheilnng über Goethe, der in seinem universalen Geiste alle Richtungen seiner Zeit wie in einem Brennspiegel zusammenfaßte, und immer von neuem Lichtströme über die ganze Welt ausgoß, hoch willkommen; um wie viel mehr, wo es sich um seine Verbindung mit einem der größten Künstler seiner Zeit handelt, mit welchem ihn ein brieflicher und mündlicher Verkehr verband, der für beide Theile gleich anregend werden sollte. Hatte Goethe ja schon auf seiner italienischen Reise sich selbst als Künstler erkannt, und war es besonders die Plastik, für welche sein an der Antike genährter Geist die stärksten Sympathieen empfand. Schreibt

er doch einmal an Rauch (3. Nov. 1827): „Ich darf wohl sagen, es ist der einzige wahre Genuß, der mir noch übrig blieb, mich an plastischer Kunst zu erquicken." Kein Wunder, daß ihm die nähere Bekanntschaft mit einem Meister wie Rauch von großem Werth sein mußte. Der Bildhauer aber empfand im Verkehr mit dem die ganze Welt umspannenden Dichter jene Erhöhung und Läuterung seines Wesens, welche Jeder an sich erfuhr, dem es vergönnt war, in das Sonnenauge Goethes zu blicken.

Die mitgetheilten Briefe bestehen nicht bloß aus solchen, welche zwischen Rauch und Goethe gewechselt wurden, sondern es treten auch manche Kunstverwandte, wie Meyer, Boisserée, Bethmann, der Kanzler Müller u. A. hinzu; der Herausgeber bietet in einer Einleitung historische Nachrichten über die Entstehung der Beziehungen zwischen Rauch und Goethe, und zieht in einem Schlußworte die Ergebnisse für die kunsthistorische Betrachtung.

Es ist gewiß bezeichnend, daß einer der ersten plastischen Eindrücke, welche Rauch schon in seinem Knabenalter empfing, von Trippels herrlicher Goethe-Büste ausging, die er als Sohn eines Kammerdieners des Fürsten zu Waldeck im Schlosse Arolsen öfters zu sehen Gelegenheit fand. Als der junge Mann dann als Kammerdiener bei der Königin Louise unter schwierigen Verhältnissen gleichwohl seinem künstlerischen Beruf nachstrebte, wandte er seine Ersparnisse auf den Ankauf der Goethe'schen Propyläen, um mit seinen akademischen Genossen über Wesen und Bedeutung der bildenden Kunst hier Aufklärung zu schöpfen. Es war, wie man sieht, die Zeit, wo die Künstler es nicht für überflüssig oder gar schädlich hielten, durch ernste Lectüre ihren Geist zu bilden und zu veredeln. Und wie schön schilderte bald darauf Schinkel den Eindruck von Goethes Persönlichkeit: „In seiner Nähe wird dem Menschen eine Binde von den Augen genommen, man versteht sich vollkommen mit ihm über die schwierigsten Dinge, welche man allein nicht getraut anzugreifen, und man hat selbst eine Fülle von Gedanken, die sein Wesen unwillkürlich aus der Tiefe herauslockt." Persönliche Berührungen hatte Rauch damals freilich mit dem Dichter noch nicht, denn der Goethe, welcher mehrmals im Jahre 1810 in Rauchs Tagebuch auftritt (Eggers, S. 3), ist,

wie schon Düntzer nachgewiesen hat, ein schwedischer Maler, den Rauch damals in Rom kennen gelernt. Des Dichters Aufmerksamkeit wurde zuerst auf Rauch gelenkt durch die Nachricht, welche Frau von Humboldt über die Grabfigur der Königin Louise am 22. Januar 1812 nach Weimar gelangen ließ. Einige Jahre darauf (1818) ließ der Dichter durch den Staatsrath Schultz unter Vermittelung Hirts gegen Rauch den Wunsch aussprechen, daß er bei der Heimkehr von seinem dritten römischen Aufenthalt ihn in Weimar besuchen möchte. Mit Freuden folgte der Künstler dieser Einladung; aber als er am 24. Juli in Weimar eintraf, war Goethe bereits in Karlsbad. Eine weitere, aber immer noch mittelbare Beziehung brachte das Jahr 1819 dadurch, daß der Freiherr v. Stein („Fritz v. Stein") aus Breslau ohne Rauchs Vorwissen dessen Skizzen zum dortigen Blücher-Denkmal mitgenommen und dem Dichter gezeigt hatte. Goethe äußerte darüber einige kritische Bedenken, die aber Rauch trotz aller Verehrung nicht gelten ließ; auch die Schlesier wollten „einen Blücher nicht von Goethe, sondern von Rauch," was nach den Erfahrungen, welche die Rostocker mit ihrem Schadow'schen Blücher gemacht hatten, ihnen nicht zu verdenken war. Wir wissen ja, daß Goethe, völlig beherrscht von der antiken Anschauung, auch für Portraitstatuen auf einer streng classischen Auffassung bestand; Rauch dagegen strebte bei seinen öffentlichen Denkmälern eine durchaus individuelle Auffassung auch hinsichtlich des Zeitcostüms an, wie er besonders bei seinen beiden Blücher-Standbildern bewiesen hat. Anders aber verhielt er sich, wo es sich um Persönlichkeiten handelte, deren Wirksamkeit sich auf rein geistigem Gebiete bewegte, so bei dem für Frankfurt a. M. entworfenen Goethe-Denkmal und bei dem Doppelstandbild Goethes und Schillers für Weimar. Wo dagegen, wie in der bekannten Statuette, welche Goethe im Hausrock darstellt, das Allerpersönlichste in den Beziehungen des Privatlebens geschildert werden sollte, verfuhr er wieder durchaus naiv und natürlich. Von allen diesen Werken bringt das schöne Eggers'sche Buch treffliche Nachbildungen in Lichtdruck.

Die Errichtung eines Denkmals des Dichters in seiner Vaterstadt wurde dort bei der Feier seines siebenzigsten Geburtstages

durch Sulpice Boisserée angeregt, und durch Männer, wie Staatsrath v. Bethmann, Pfarrer Kirchner und Dr. Kestner, Sohn von Lotte Buff, warm gefördert. Zunächst wünschte man, daß Dannecker eine Kolossalbüste des Dichters in der Größe der bekannten Schiller'schen ausführen möge. Diese sollte in einer Tempelhalle aufgestellt werden, deren Innenwand mit einem Fries von Thorwaldsen nach Scenen aus Hermann und Dorothea (oder wie später vorgezogen wurde, nach verschiedenen Dichtungen Goethes) zu schmücken war. Goethe kam dem Plan freundlich und dankbar entgegen, obwohl er die Frage aufwarf, ob es nicht bedenklich sei „einen Bildhauer dahin zu senden, wo er keine Formen mehr findet, wo die Natur auf ihrem Rückzuge sich nur mit dem Nothwendigen begnügt, was zum Dasein allenfalls unentbehrlich sein möchte.“ Da Dannecker sich auf die weite Reise nicht einlassen konnte und auch sonst verhindert war, so war es Goethe selbst, der in einem Briefe vom 20. Juli 1820 Rauch in Vorschlag brachte. So wurde denn dieser eingeladen, Goethe bei dessen Sommeraufenthalt in Jena zu besuchen. Da sich aber auch Schinkel und Tieck angeschlossen, letzterer um seine früher entstandene Goethe-Büste nochmals durchzuarbeiten, so scheute sich Rauch, seinem Collegen Anlaß zur Eifersucht zu geben, und erst eine diercte Aufforderung des Dichters gab ihm den Muth, Hand an's Werk zu legen. Beide Bildhauer modellirten nun im Wetteifer die Büste, und Rauch schreibt darüber in seinem Tagebuch, wie glückselig ihn der Verkehr „mit diesem göttlichen Menschen“ gemacht habe, während Goethe dem Bildhauer das Zeugniß ausstellt: „ihn beseelt ein jugendlich frischer Künstlermuth,“ wobei er hinzufügt, daß „die Behandlung der Büste wirklich grandios ist und sich daher in jeder Größe stattlich ausnehmen wird.“ Am 9. December desselben Jahres empfing Goethe mit großer Befriedigung einen Abguß der Büste, nachdem vorher schon der Kronprinz Friedrich Wilhelm, ein warmer Verehrer des Dichters, den ersten Abguß erhalten hatte. Der bekannte sächsische Kunstfreund Hr. v. Quandt bestellte das Werk sofort in Marmor, was die vornehme Gesinnung dieses Mannes auf's Neue in helles Licht setzt, während heutzutage hochstehende und reiche Leute sich

gar zu oft mit dem elenden Gips begnügen. Er sagte darüber: „Diese Rauch'sche Büste ist das vollkommenste Bild von Goethe, sie vereint die ursprünglich schönen Verhältnisse seines Gesichtes, die zugleich die Grundzüge seines Geistes und Gemüths darstellen, mit allen den Einschnitten und Erhöhungen, welche das Leben und die Zeit in die bewegliche Oberfläche seines Gesichtes eingrub, und es giebt wohl wenig Gesichter, welche einem schnelleren Wechsel des Ausdrucks unterworfen, welche mehr von Schmerz und Entzücken, von Liebe und Haß durchwühlt sind als seines, indeß eine ewige Klarheit und Ruhe auf der großen Stirn sich behauptet."

Am 16. Juni 1821 bestellt nun Boisserée bei Rauch das Goethedenkmal für Frankfurt, wobei er noch offen läßt, ob man sich für eine colossale Büste oder für eine überlebensgroße sitzende Statue entscheiden werde. Mit diesem Briefe beginnt die hier mitgetheilte Correspondenz, die sich zunächst zwischen Rauch und Boisserée bewegt. Aus den mannigfachen Erörterungen, die sich bald, da man von der Büste Abstand nahm, um die Anfertigung eines stehenden oder sitzenden Bildes drehen, mögen zunächst Boisserées Bemerkungen hervorgehoben werden: „Ganz wird man dem antiken Costüm nicht entgehen können; der Mantel wird aber die Hauptsache thun müssen. Einen offenen Halskragen und Stiefel möchte ich der Individualität wegen fast nicht entbehren, denn mit ganz naktem Halse und mit den feierlichen Sandalen an den Füßen käme mir unser alter Freund doch gar zu fremd vor." Bemerkenswerth ist ferner, daß man sich nicht entschließen konnte, dem Dichter eine Statue auf einem öffentlichen Platz zu errichten. „Man glaubt, das passe bei uns nur noch für die Fürsten und Kriegshelden, aber nicht für den Dichter;" denn an ein so unmittelbares nahes Verhältniß zum Volk wie bei den Alten, sei hier nicht zu denken. Die Umgebung, worin man dessen Bild aufstellen wolle, müsse „entweder die freie Natur sein, oder ein Bauwerk, welches durch seine Einrichtung und Verzierung einigermaßen der selbstgeschaffenen Welt des Dichters entspräche." Wiederholt wird dann die Costümfrage erörtert; Rauch aber läßt sich von Uhden Abbildungen sitzender antiker Figuren angeben, um an classischen Denkmälern einen Anhaltspunkt zu finden.

Wir erfahren bald, daß Hr. v. Bethmann die Angelenheit ganz in seine Hand genommen, aber die vielen großen Aufträge, von welchen Rauch bedrängt wurde, ließen ihn nur langsam an die Sache herantreten. Es entstanden indeß die Skizzen zu einer stehenden Statue und zu drei sitzenden, von denen die letzte erst 1824 bei einem abermaligen Besuche in Weimar ausgeführt wurde. Alle diese Entwürfe theilt der Verfasser in Lichtdrucken mit; Rauch hält hier überall die antikisirende Auffassung fest; wie er unablässig seine Idee reifer durchzubilden weiß, erkennt man deutlich aus dem Verhältniß der einzelnen Darstellungen, von denen die letzte ohne Frage die vorzüglichste ist. In Rauchs Tagebuch finden wir den Eindruck, welchen Goethe damals auf ihn machte, mit plastischer Lebendigkeit ausgesprochen: „Seit dem beinahe dreijährigen Nichtsehen Goethe's fand ich ihn unverändert, geistig lebendig, heiter in fast ununterbrochener ausdauernder Thätigkeit, körperlich wohl, in bewunderungswürdiger Gradehaltung des Körpers, beweglich, das Auge lebendiger im Ausdruck, als vor drei Jahren in Jena ich's fand, die Farbe des Gesichts fast jugendlich blühend geröthet, daß ich mich der Büste schämte, vor drei Jahren modellirt, welche mir gegen die Natur veraltet vorkam.“ Er setzt dem hinzu: „Tägliches beglückendes Zusammensein mit Goethe, wo auch die kleine stehende Figur desselben, mit den Händen auf dem Rücken, vollendet wurde“ (dieß geschah indeß erst bei dem nächsten Aufenthalt im Jahre 1828). Und weiter: „Unvergeßlich schöne Tage in Weimar.“ Von dem Eindruck Goethe's schreibt auch Staatsrath Schultz an diesen: „Rauch war einen Abend bei mir in einem gewissen höheren Gefühle, welches ich auch an Anderen, die von Ihnen kamen, bemerkt habe, ja selbst mir persönlich bewußt geworden bin. Es ist etwas ähnliches von Verklärung und Standeserhöhung, oder vielmehr Heiligung.“ Goethe hinwieder giebt über den Künstler das Zeugniß ab, daß Herrn Rauchs Gegenwart ihn „in allem Guten nochmals gegründet, gekräftigt und gefördert“ habe. Damals maß auch Rauch Goethe's Gestalt, die er auf 6 Fuß 1⅔ Zoll weimarisch (174 Centimeter) ermittelte. Müller schreibt aber an den Pfarrer Kirchner nach Frankfurt: „Wie sehr hätte ich gewünscht dich nur auf einen Tag hier bei uns zu

haben, damit du bei deinen preiswürdigen Verdiensten um dieses Denkmal Eurer Pietät auch die lohnende Freude genossen hättest, den unsterblichen Dichterhelden in heiterster Kraftfülle sich darbieten und den geistesverwandten ernstsinnigen Künstler in frischester Begeisterung formen zu sehen.“ Als dann die kleinen Statuetten in Erz gegossen wurden, scherzte Goethe: „Diese Dinge, wenn es so fortgeht, werden denn nächstens wie frische Semmeln zu haben sein.“

Der erste Brief Rauch's, vom 15. Juli 1824 datirt, begleitet die Uebersendung des fünften Heftes von Schinkels Bauwerken, welches nebst anderem den Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich den Großen enthält. Goethe, der an den damaligen großartigen Kunstunternehmungen Berlins den lebhaftesten Antheil nahm und sich von Schinkel persönlich die Pläne zu seinem Museum hatte vorlegen und erklären lassen, schreibt: „Man sieht wohl, diese Generation fährt mit vollen Segeln; am Gelangen ist nicht zu zweifeln; das Gelingen macht mir manchmal bange; es geht mitunter doch ein Bischen tumultuarisch zu.“ Man kann sich lebhaft die Stimmung vorstellen, mit der er vom kleinen Weimar aus das große durch Schinkel und Rauch geleitete Kunstleben Berlins betrachtete.

Aus den Mittheilungen Rauchs, der nicht ermüdet, dem Dichter von den künstlerischen Vorgängen zu berichten, heben wir hervor, daß es dem Künstler zu seiner großen Freude gelungen war, für die Kolossalmodelle seiner beiden Blücher-Statuen im Zeughaus einen würdigen Platz zu finden; aber wir fügen zugleich nach einer Bemerkung des Verfassers die erstaunlich klingende Thatsache hinzu, daß bei der neuesten Umgestaltung des Zeughauses beide Modelle nicht, wie man doch hätte erwarten sollen, in's Rauch-Museum abgegeben, sondern das eine für Breslau dem pommer'schen Husaren-Regiment Blücher überlassen, das andere aber unerhörter Weise spurlos verschwunden sei.

Bemerkenswerth ist sodann in einem Briefe Boisserée's an Rauch, vom 22. Januar 1825, wo es sich wieder um das Goethe-Denkmal handelt, die freudige Zustimmung zu der Nachricht, daß Tieck mit einer Iffland-Statue für das neue Theater beschäftigt

sei. Er fügt dann hinzu: „Nun werden wir Deutsche doch nach und nach dazu kommen, unsre Künstler und Dichter öffentlich durch Büsten und Statuen zu ehren. Ich habe mich immer geschämt, wenn ich selbst in den kleineren französischen Theatersälen die Bildnisse ihrer Dichter und Musiker aufgestellt sehen, und denken mußte, daß wir in Deutschland diese edle Sitte kaum oder gar nicht kennen." In dieser Hinsicht ist es gottlob bei uns besser geworden. Inzwischen hatte bekanntlich auch Bettina v. Arnim sich an der Idee eines Goethe-Denkmals betheiligt, indem sie eine Zeichnung übersandte, welche den Dichter thronend mit einer jugendlichen nackten weiblichen Figur und einer Lyra darstellte. Es war vorauszusehen, daß Rauch mit dieser immerhin poetischen Idee nichts anzufangen wußte, und sie höchstens für eine Reliefcomposition gelten lassen wollte. Bekanntlich hat später Steinhäuser diese Gruppe für das Treppenhaus des Museums zu Weimar ausgeführt. Aus einem Brief Boisserée's an Rauch vom 2. April 1825 entnehmen wir, daß Dannecker die Goethe-Büste sehr großartig und genial fand: „ganz besonders gefiel ihm die Wendung, die Sie dem Kopf gegeben und wie Sie den Hals behandelt, auch stimmte er in unser Lob über die Skizze zur Statue vollkommen ein." Doch wir wollen die unglückliche Geschichte dieses Denkmals nicht im einzelnen verfolgen. Genug, daß der Dichter die Freude nicht erleben sollte, dasselbe ausgeführt zu sehen, so daß er schließlich, wie er sich selber ausdrückt, veranlaßt ward, „aus seinen eigenen Materialien" sich ein bleibendes Denkmal durch die Gesammtausgabe seiner Werke zu errichten. (Bei einem der letzten Aufenthalte Rauchs in Weimar entstand die Bildnißzeichnung Schmellers, welche Eggers seinem Buch als Titelblatt beigegeben hat.) Zur Verwirklichung des Frankfurter Denkmals kam es bekanntlich gar nicht; der Tod Bethmanns brachte das Unternehmen in's Stocken, und später erhielt dann Frankfurt jenes traurige Denkmal von Schwanthaler, welches Rauch in einem Briefe an Rietschel mit Recht, gleich dem Jean Paul in Bayreuth, als eine „gemeine Gußwaare" bezeichnet.

Glücklicher verlief eine andere künstlerische Angelegenheit, zu welcher Rauch ebenfalls beigezogen wurde; die von dem trefflichen

Medailleur Brandt ausgeführte Medaille des Großherzogs Karl August zu dessen fünfzigjährigem Jubiläum. Daran schloß sich dann die von demselben Künstler gearbeitete Medaille zu des Dichters Jubelfeier und bald darauf diejenigen auf Alexander v. Humboldt. Alle diese Werke sind auf einer Lichtdrucktafel vorgeführt. Brandt arbeitete dann, wie Rauch an Goethe berichtet, in kleinem Maßstabe Nachbildungen der Reliefs vom Berliner Blücher-Denkmal, und es ist ein Beweis von der elastischen Empfänglichkeit des Dichters, daß dieser eine so realistische Auffassung, die doch seiner antikisirenden stark entgegengesetzt war, zu würdigen vermochte. Freilich wußte Rauch mit jenem hohen, von der Antike genährten Schönheitssinn auch das Reale zu läutern und zu verklären.

Mit steigendem Interesse nimmt man wahr, wie in diesem Briefwechsel alle bedeutenden Kunstangelegenheiten zur Sprache kommen, wie namentlich Rauch über alles, was in Berlin geschaffen wird, aber auch über Erwerbungen antiker Denkmäler dem verehrten Freunde berichtet. Nicht minder spiegeln sich diese Dinge in den Briefen Boisserée's, der von seinem Werk über den Kölner Dom, seiner Publication nach den altdeutschen und niederländischen Bildern seiner Sammlung, von den Schöpfungen Danneckers u. s. w. berichtet. Als die berühmte Galerie, welche zuerst der preußischen Regierung angeboten worden war, von König Ludwig erworben wurde, schrieb Boisserée: „Nun kömmt sie, Gott sei Dank, auch in ein Land, welches eine würdige Schutz- und Pflanzstätte für deutsche Kunst und Bildung ist, und welches wie Preußen das Glück hat, von einem Fürsten regiert zu werden, der hierin ein wichtiges Element des höheren Staatslebens und der höheren Volkserziehung erkannt hat.“ Bemerkenswerth ist auch ein Bericht Rauchs über die in Buchsbaum geschnittenen deutschen Medaillen des 16. Jahrhunderts in der Nagler'schen Kunstsammlung. Ueber das Medaillonportrait des Barthel Welser von Augsburg sagt er: „Dieses Werk höchster Vollkommenheit hat mir eine neue Welt menschlicher Kunstbestrebungen eröffnet; ich finde in diesen Bildnissen das unerreichbar Gedachte verwirklicht; das griechische und römische Bildniß erscheint mir roh und unvollkommen neben diesen Zauberwerken, deren Beides, das Bild und die Technik,

sind in meinen Augen Wunder.“ Daß Goethe solchen Enthusiasmus theilte und überhaupt das Schöne in allen Formen zu würdigen wußte, weiß Jeder, der staunend seine Sammlungen im Goethe-National-Museum zu Weimar gesehen hat.

Doch es würde zu weit führen, die reiche Lese aus diesen Mittheilungen über künstlerische Dinge zu vervollständigen. Aber ein Blick ist noch auf die persönlichen Beziehungen der beiden Männer zu werfen, die ihre vertrauteste Intimität erreichen, als Rauch am 18. Oktober 1827 dem verehrten Freunde über das „namenlose, unverschuldete große häusliche Unglück,“ das ihn und seine Tochter betroffen, sein Herz ausschüttet. Der innig antheilnehmende, tröstende Brief des Dichters gehört wohl zu den edelsten Zeugnissen des herrlichen Goethe'schen Herzens, dem kein Menschenleid fremd war. Wie tief läßt er den Freund in sein Inneres blicken, wenn er schreibt: „Auch mir in einem langen Leben sind Ereignisse begegnet, die aus glänzenden Zuständen eine Reihe von Unglück mir und anderen entwickelten; ja es giebt so grausame Augenblicke, in welchen man die Kürze des Lebens für die höchste Wohlthat halten möchte, um eine unerträgliche Qual nicht übermäßig lang zu empfinden. Viele Leidende sind vor mir hingegangen, mir aber war die Pflicht auferlegt, auszudauern und eine Folge von Freude und Schmerz zu ertragen, wovon das Einzelne wohl schon hätte tödtlich sein können.“ Tief ergriffen spricht Rauch „die ganze Fülle“ seiner Dankbarkeit aus; aber, fügt er hinzu, „die Sprache des überfüllten und gerührten Herzens ist zaghaft und verlegen, dementsprechend sich auszudrücken, was Sie in den Stunden tiefsten Kummers, uns zur Seelenstärkung und ernsten Erhebung, Liebes und Gutes aus Ihrem unerschöpflichen Lebensquell zufließen ließen.“

Die innige Verbindung der beiden Männer dauerte bis zum Lebensende des Dichters. Sein letzter Brief an Rauch, vom 20. Februar 1832, also 31 Tage vor seinem Tode datirt, ist noch voll des lebendigsten Interesses für alles Künstlerische und bespricht sogar einen bedeutsamen Plan Goethe's, in Berlin ein Institut für plastische Anatomie zu begründen. Damit scheiden wir von dem trefflichen Buche, indem wir uns ungern versagen,

Weiteres aus seinem reichen Inhalte mitzutheilen. Schwer wird es jedem werden, sich von einem so bedeutenden Verkehr loszureißen. Man wandelt auf den Höhen der Menschheit und nimmt am Austauch großer und guter Geister theil, deren ganzes Wirken und Schaffen auf rein ideale Ziele gerichtet war. Und dieß war ja die Signatur jener Epoche, welche beim völligen Mangel politischen Lebens in Deutschland in der Welt der Ideale ihre Heimat fand. Welch schneidenden Gegensatz dazu bildet die unmittelbare Gegenwart, die so ausschließlich erfüllt ist von dem praktischen Wirken eines durchaus politischen Lebens, daß sie die Pflege idealer Interessen für's erste so gut wie völlig beiseite stellen muß. Aber auch dieß ist nur ein Durchgangspunkt und wir dürfen dem Genius des deutschen Volkes vertrauen, daß er jene höchsten Interessen wieder aufnehmen werde, um derentwillen sich's allein lohnt, politische Einheit, Freiheit und Macht zu erringen.

Neueste Kunst.

Betrachtungen auf der Münchener Jubiläums-Ausstellung von 1888.

Die kürzlich geschlossene Münchener Jubiläums-Kunstausstellung war eine der interessantesten und belehrendsten, die wir in neueren Zeiten gesehen haben. Sie zeigte auf's klarste den Gährungsprozeß, in welchem die heutige Kunst begriffen ist, vor allem offenbarte sie auf der ganzen Linie des modernen Schaffens einen außerordentlichen Aufschwung des technischen Könnens, dabei aber eine merkwürdige Unsicherheit des Wollens, des geistigen Untergrundes, ein Hasten und Tasten, ein unruhiges Suchen und Haschen und schließlich eine auffallende Dissonanz zwischen äußerem Können und innerem Wollen. Daß der Realismus und zwar vielfach in seiner extremsten Form fast ausschließlich den Sieg davon getragen hat, ließ sich nirgends verkennen; hatte die frühere Epoche Idealismus, Stilgefühl, geistigen Gehalt auf ihr Banner geschrieben, so ist jetzt das Feldzeichen des Naturalismus aufgesteckt, und Natur um jeden Preis heißt die Parole.

Nun ist freilich strenge treue Naturwahrheit die Grundlage aller echten Kunst, und gern erinnern wir uns des schönen Wortes von Dürer, der mit Recht die Natur als höchstes Vorbild aufstellt, indem er sagt: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie, und je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser

erscheint dein Werk, und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr vor, daß du etwas besser mögest oder wollest machen, als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schöneres Bildniß machen kann (als die Natur), es sei denn, daß er durch viel Nachbilden sein Gemüth vollgefaßt habe, das ist dann nicht mehr eigenes benannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Frucht bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar, durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, aber der Verstand des Menschen kann selten fassen das Schöne in Kreaturen recht nachzubilden, und wir in den sichtbaren Kreaturen doch eine solche übermäßige Schönheit finden, also daß solche unsrer keiner kann vollkommen in sein Werk bringen." Mit dem feinen Gefühl des Künstlers spricht hier der große Meister aus, wodurch sich die Natur über das Werk des Menschen erhebt. Denn sie ist in keinem Augenblick etwas Festes, sondern jede Form wird von dem unaufhaltsamen Fluß der Bewegung des Werdens und Vergehens durchdrungen, und dieses rastlose Leben ist es, welches allen Gebilden der Schöpfung jenen geheimnißvollen Zauber verleiht, der unmittelbar Sinn und Herz gefangen nimmt. Indem der Künstler die Erscheinung in einen festen Moment bannt, muß etwas Starres in sein Werk kommen, sofern er nur sklavisch nachbildet und nicht das Gebilde mit seinem eigenen Leben, mit dem prometheischen Funken seiner Seele durchleuchtet. Dies der Grund, warum der bloße Naturalismus niemals Kunst ist, warum erst die Vermählung mit dem individuellen Geiste des Künstlers seinem Werk das Gepräge wahrer Kunst verleiht.

Nun ist es nicht zu leugnen, daß neben der außerordentlich gesteigerten Technik auch ein viel tieferes Naturgefühl die meisten neueren Schöpfungen durchdringt und daß ein lebendiger Wetteifer erwacht ist, die Natur in ihren intimsten Aeußerungen, vor allem im Spiel von Luft und Licht auf's treueste wiederzugeben. Damit

hängt denn auch zusammen die Einkehr in das Leben unseres eigenen Volkes, in das Treiben der unmittelbaren Gegenwart. Wir haben hier den Gegenpol zu jener früheren Epoche, als deren prägnantesten Vertreter man Cornelius bezeichnen kann, wo die Abwendung von der Gegenwart, das Flüchten in eine ferne Vergangenheit der Kunst zur Pflicht gemacht wurde. Wie sie dadurch allmählich den Boden unter den Füßen verlor und in der blauen Luft schwebte, jede Wechselbeziehung zum eigenen Volk und zur eigenen Zeit preisgebend, ist genugsam bekannt. Wohl gab es damals neben dieser gleichsam offiziellen Kunst eine kleine liebenswürdige Genrekunst, die in Sittendarstellungen und landschaftlichen Schilderungen sich treuherzig in den Bahnen der alten Niederländer bewegte und trotz einer gewissen Glätte, welche sie hinderte den feinen Luftton jener großen Meister zu erreichen, doch manch ansprechendes Werk hervorbrachte. Die Münchener Ausstellung bot in ihrem retrospektiven Theile eine lehrreiche Uebersicht dieser älteren Kunstrichtung. Aber mit höchster Verachtung wurde dies alles von Cornelius und den Seinen als unwürdig zurückgewiesen, um die große Monumentalkunst allein auf den Schild zu heben. Allein dieser leidige Hochmuth hat sich gerächt, und in immer schrofferer Geringschätzung alles technischen Könnens gelangte jene Kunst endlich zu einer Verknöcherung, welche ihr zuletzt alle Sympathien rauben mußte. Wenn nun in dem gewaltigen Rückschlag, der seitdem erfolgt ist, nach einem ewigen Gesetz menschlicher Entwickelung wieder ein Versinken in das entgegengesetzte Extrem eines inhaltleeren Naturalismus heraufgezogen ist, so dürfen wir darum an dem schließlichen Schicksal der heutigen Kunst nicht verzweifeln, sondern fest überzeugt sein, daß sie auch diese neue Kinderkrankheit überwinden und zu einer gesunden Blüthe sich aufschwingen wird.

So gering an Zahl diejenigen Werke sind, in welchem eine ideale Auffassung vorwaltet, so ist unter ihnen doch dasjenige Bild zu nennen, welches nach meinem Gefühl in der gesammten deutschen Abtheilung, vielleicht sogar in der ganzen Ausstellung den ersten Platz beanspruchen durfte. Ich meine Ferdinand Kellers Riesenbild „Kaiser Wilhelm der siegreiche Begründer des Deutschen Reichs“. Das Werk ist durch zahlreiche Abbildungen

so allgemein bekannt, daß ich auf eine Beschreibung verzichten kann. Wer diese huldreiche, von Milde und Güte durchleuchtete Gestalt des ehrwürdigen Kaisers auf seinem Triumphwagen sah wie er zum Zeichen des Sieges das Schwert in die Scheide stößt, von seinen Paladinen begleitet, von Genien des Ruhmes umschwebt und gekrönt, übergossen von Strömen Lichts, die aus den dunklen Wolken hervorbrechen, der wird sich eines mächtigen Eindrucks nicht erwehren können. Man hat nun freilich gesagt, solche allegorisierende Darstellung passe nicht für Kaiser Wilhelm, den man nur völlig real in der Form des Siegeseinzugs darstellen dürfe, wie sie sich bei seiner Rückkehr aus dem französischen Kriege vollzogen habe. Ich bin weit entfernt, die Berechtigung auch einer solchen durchaus realistischen Auffassung zu leugnen, und ich erinnere gern an jenes wundervolle kleine Bild von A. Menzel, worin derselbe den Auszug des Königs Wilhelm in den französischen Krieg unvergleichlich treu und ergreifend geschildert hat. Bei der großartigen Lebendigkeit der Schilderung vergißt man ganz den kleinen Maßstab, vielmehr wachsen in der Phantasie die Gestalten bis in's Lebensgroße, so daß der Eindruck eines wahren Monumentalwerks entsteht. Warum sollte also nicht ein tüchtiger Künstler es unternehmen dürfen, in derselben Weise in voller Prägnanz der Wirklichkeit die Heimkehr des siegreichen Kaisers zu schildern? Aber bei alledem hätte der Künstler dann doch nur einen bestimmten Moment fixirt, ein historisches Actenstück geschaffen. Soll es aber darum einem anderen Künstler verwehrt sein, den großen Stoff auf jene Höhe emporzuheben, wo sich die allgemeine Bedeutung des Vorganges kundgiebt und der volle Gedankengehalt eines solchen ewig denkwürdigen Vorgangs zur Erscheinung kommt? Soll er nicht mit dichterischem Geiste der sagenbildenden Kraft des Volksgemüthes vorausgreifen und den großen Kaiser, der uns jetzt schon in der Glorie der Unsterblichkeit erscheint, für alle Zeiten in seiner Verklärung seinem Volke vor Augen stellen? Wahrlich, wenn man der Kunst dieses Recht idealer Auffassung verkümmern wollte, so würde man sie um ihr bestes Theil bringen.

Alles freilich kommt in der Kunst auf das Wie an, und da werden wieder Stimmen laut, welche Keller vorwerfen, seinem

Bilde zu viel Schönheit, zu viel Zierliches, selbst Kleinliches gegeben zu haben. Auch dieser Vorwurf muß entschieden zurückgewiesen werden. Er hätte nur dann seine Berechtigung, wenn die Idealgestalten des Bildes etwas Süßliches, Conventionelles, Allgemeines besäßen. Jedes unbefangene Auge aber wird zugestehen, daß die voranschreitenden Tugenden, die schwebenden Genien und die entzückenden Viktorien bei aller hohen Schönheit doch gesättigt sind vom Reiz individuellen Lebens und daß ihre Formen nichts weniger als schale Abstractionen sind. So wird es denn wohl dabei bleiben, daß das Keller'sche Bild durch Verschmelzung markiger historischer Charakteristik und idealer Schönheit bei hoher, gedankenreicher Auffassung und unübertrefflicher, bis in's kleinste gewissenhafter technischer Durchführung als ein Werk ersten Ranges gelten muß.

Was sonst an Werken idealen Gehalts vorhanden ist, fällt nicht sehr in's Gewicht. Immer mehr verschwindet bei dem Ueberwiegen realistischer Strömungen die Freude an der unbekleideten Menschengestalt, wie sie in unberührter Schönheit aus der Hand Gottes hervorgegangen ist, und doch ist hier nicht bloß für poetische Stimmung, sondern namentlich auch für coloristischen Reiz durch den wunderbaren Schmelz der nackten Gestalt eine unversiegliche Quelle des Schönen. Einer der echtesten Poeten unter den heutigen Künstlern ist ohne Frage A. Böcklin, aber wie sehr ist es zu bedauern, daß der geniale Meister bisweilen seiner barocken Laune den Zügel schießen läßt und uns manchmal Compositionen auftischt, bei denen der gesunde Sinn nothwendig stutzen muß.

So auch jetzt bei dem wunderlichen Bilde „Im Spiel der Wellen“, wo wir zwar die außerordentliche malerische Kraft im Vortrag der fast schwarzen Wogen mit ihren zitternden und tanzenden Lichtreflexen bewundern, aber durch die Häßlichkeit der Gestalten abgestoßen werden. Dieser groteske Züribieter mit dem gemeinen grinsenden Antlitz, der sich als Bewohner der Salzfluth gebärdet, und sein auf der Höhe der Wogen erscheinender Gefährte gehen doch über die Linie des ästhetisch Erlaubten hinaus, und der wilde Humor, der die ganze Composition durchdringt, weckt in uns keine sympathische Stimmung. Noch übler ist, daß das im Vordergrund

schwimmende Meerweib durch die Formen des stark verzeichneten Körpers, bei welchem Schultern und Rücken sehr verkümmert erscheinen, selbst bescheidenen Ansprüchen auf Schönheit nicht genügt. Diesmal haben also den genialen Künstler die Grazien im Stich gelassen. Das andere Bild von Böcklin, als Frühlingslandschaft bezeichnet, erinnert wohl durch den energisch tiefen Ton an seine früheren landschaftlichen Schöpfungen, hält sich aber auch nicht frei von Wunderlichkeiten und kommt jenen weder in der Gesammtanlage noch in der poetischen Stimmung auch nur von fern gleich. Glücklicherweise ist Böcklin ein Künstler von völlig unberechenbarer Art, der recht wohl im Stande ist, uns in seinem nächsten Werke wieder zu voller Bewunderung hinzureißen.

Haben wir hier eine große Künstlernatur, die einmal auf Abwegen wandelt, so finden wir in Max Klinger eine von Haus aus sicherlich trefflich begabte Kraft, die sich aber förmlich darauf kapriziert, durch die größte Uebertreibung im Bizarren und Unnatürlichen wo möglich Aufsehen zu erregen. Sein großes Bild „Urtheil des Paris" wirkt geradezu verblüffend, und fast noch mehr als bei Böcklin muß man sich fragen, ob der Künstler sich über das Publikum lustig machen wolle. Der zerfahrenen Composition, den reizlosen, durch ihre Lebensgröße fast abschreckenden Figuren entspricht die überaus trockene malerische Behandlung. Noch befremdlicher wirkt das Ganze durch den ungeheuerlichen in Majolika ausgeführten Rahmen, und es wäre wohl rathsamer gewesen, dies bizarre Werk auf die kunstgewerbliche Ausstellung zu geben. Ein Bild von feiner Stimmung, keusch empfunden und sorgfältig durchgeführt, durch die an die Venetianer erinnernden und doch mit vollem Naturgefühl durchgeführten weiblichen Gestalten von großem Reiz ist die „Idylle" von Papperitz; auch die „Quelle" von Robert Beyschlag darf hier mit Anerkennung genannt werden, wenngleich dem hübschen Köpfchen etwas mehr Poesie des Ausdrucks zu wünschen wäre. Eine annuthige Composition bietet auch Wilhelm Volz, ein talentvoller Schüler Ferd. Kellers, in seinem fein kolorierten Allegorie-Entwurf.

Eine auffallende und dabei erfreuliche Erscheinung ist, daß die religiösen Bilder an Zahl und innerem Gehalt offenbar

zunehmen. Jene großen und nie zu erschöpfenden Stoffe schienen zuletzt auf den Aussterbeetat gesetzt, weil die conventionelle Form, in welcher sie auf uns gekommen, jedes inneren Gehalts, jeder Einwirkung auf die Phantasie verlustig gegangen war. Vor einigen Decennien versuchten dann die Franzosen ihre algierischen Studien für die biblischen Stoffe zu verwerthen und glaubten denselben ein neues Leben einhauchen zu können, wenn sie die Patriarchen und Erzväter im Costüm arabischer Scheichs vorführten. Aber durch diese modern ethnographische Behandlung kam etwas durchaus Genrehaftes in die Bilder, und gerade jener ewige Idealgehalt, der den biblischen Stoffen eigen ist und ihnen ein unsterbliches Leben in den Gemüthern der Menschen verbürgt, ging dadurch völlig verloren. Jetzt sehen wir von verschiedenen Seiten die religiösen Stoffe mit neuer Empfindung durchdrungen, wobei das tiefere Leben besonders in einer kraftvollen koloristischen Behandlung zum Ausdruck kommt. Ein schönes Werk in dieser Art ist der Christus consolator" von Ernst Zimmermann, wo allerdings der Erlöser nicht als Gottessohn, wohl aber als edler innig theilnehmender Mensch sich dem tiefen Jammer menschlichen Elendes als Helfer zuwendet. Ein Werk von ergreifender Stimmung, aber mehr durch das Landschaftliche als durch die figürliche Composition, ist Pigheins „Grablegung Christi"; aber der Künstler hat durch ein Uebermaß der landschaftlichen Umgebung dem Eindruck geschadet, denn man bekommt unwillkürlich die Vorstellung, daß es ihm mehr um Darstellung der ungeheuren Oede und Größe jener starren Felsschluchten, als um den seelischen Inhalt des Vorgangs zu thun gewesen sei. Die Figuren schrumpfen ebenso zur bloßen Staffage zusammen, wie dies auf seinem Panorama der Fall ist, das dadurch auch überwiegend den Charakter einer bloß geographischen Lokalschilderung gewinnt. Zu erwähnen wären etwa noch Blocks „Christus und die Samariterin" und Fugels „Kreuztragung", eine figurenreiche bewegte Scene, die mehr in der naturalistischen Schilderung der Volksmassen als in einer Verinnerlichung des Themas sich ergeht. Völlig in's Theatralische fällt das große Bild von Kirchbach, „Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel", welches mit ungeheurem Aufwand von

Pomp und Decoration nach dem französischen Rezept der vierziger Jahre gearbeitet ist. Man kann nicht mehr Talent und Fleiß aufwenden, um einen großen Gegenstand bei kolossalem Maßstab ganz klein zu machen. Es ist wie die Schlußscene einer großen Oper, Christus selbst wie der Heldentenor mit der üblichen Theaterpose.

Eine völlig eigne Stellung nimmt immer Gabriel Max ein, der uns diesmal eine Madonna in höchst eigenthümlicher Auffassung vorführt. Aber dies schöne bleiche Weib, das etwas apathischen Ausdrucks ein Kind von wenig kindlichem Wesen auf dem Schoße hält, ist nicht die Madonna selbst, sondern ein in einer Nische sitzendes Bild, vor welchem fromme Verehrung geweihte Kerzen angezündet hat. Gleichwohl ist es doch wieder kein Bild, sondern eine lebende Erscheinung, und dieses Schwanken giebt der ganzen Darstellung etwas Falsches und Schielendes, das keine reine Stimmung aufkommen läßt. Max hindert gar zu oft durch das Gesuchte, ja man darf sagen Geschraubte seiner Einfälle, trotz der Feinheit der Empfindung und der edlen Reinheit seiner Gestalten, den Beschauer, zu einem unmittelbaren Eindruck zu kommen. Uebrigens herrscht auch in diesem Werke wieder der eigenthümlich gedunsene und blutleere Charakter seiner Köpfe.

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen der jüngsten Zeit ist ohne Frage Fr. v. Uhde. Neben seinem bekannten Abendmahl trat er diesmal mit einer Bergpredigt und einer heiligen Nacht auf. Wie man weiß, hat dieser Künstler die biblischen Stoffe dadurch wieder mit neuem Interesse zu erfüllen gesucht, daß er sie mitten in unsere Zeit verlegt und mit größter Entschiedenheit die heiligen Gestalten in moderne Proletarier travestiert. Man spreche nicht davon, daß Dürer und Rembrandt Aehnliches gewagt hätten; die niedrigsten von der Gasse gegriffenen Gestalten jener beiden Meister sind Aristokraten gegen die zerlumpten und verlotterten Erscheinungen Uhdes. Dabei ist keinen Augenblick zu leugnen, daß dieser Künstler mit einer hervorragenden Begabung für Schilderung des Seelenausdrucks, für Innerlichkeit der Charaktere ausgestattet ist. Besonders in seinem Abendmahl hat er davon Zeugniß abgelegt. Betrachtet man aber die Gestalten

dieser sogenannten Jünger Christi, so muß man annehmen, der Erlöser habe dieselben sämmtlich aus dem Bagno oder dem Zuchthaus geholt. Darf man aber ohne Blasphemie Christus die Kurzsichtigkeit zutrauen, sich so schwer in der Wahl seiner Umgebung zu vergreifen und gerade diese Strolche zu der erhabenen Mission zu berufen, sein Werk fortzusetzen? Warum aber vollends hier wie auf den anderen Bildern die Gestalten so schmutzig darstellen, daß man sich versucht fühlt, ihnen vor allem einige Pfund Seife anzubieten? Diese Schmutzmalerei, die man komischerweise plein air nennt, ist das neueste von Frankreich uns verkündete Evangelium, das mit dem ebendort erfundenen Wahlspruch le laid c'est le beau von den nachahmungslüsternen Deutschen getreulich adoptirt wird. Warum sollte nicht die Kunst das Recht haben, die heiligen Geschichten uns in die unmittelbare Umgebung zu rücken und ihnen dadurch unseren tiefsten Antheil zu gewinnen? Haben doch die alten Meister Aehnliches gethan. Aber, muß denn der Künstler die niedrigsten und gemeinsten Typen aus unserem Volksleben herausgreifen, jeden Hauch von Schönheit und Anmuth vermeiden und sich darauf kapriziren, uns nur Häßliches und Niedriges vorzuführen? Wir verstehen sehr wohl die Nothwendigkeit eines Rückschlags, nachdem die Kunst so lange einer faden äußerlichen Schönheit gehuldigt, und um einen populären Ausdruck zu gebrauchen, Süßholz geraspelt hatte; aber müssen wir darum nun durchaus in das unerträglichste Extrem gestürzt werden? Muß die Madonna in der „Heiligen Nacht“, deren Christuskind außerdem nur wie ein elendes Windelbündel aussieht, müssen die Frauen und Mädchen bei der „Bergpredigt“ in ihren geblümten Kattunjacken von rohester Formlosigkeit durchaus den niedrigsten Typus von Fabrikarbeiterinnen tragen? Gewiß verkennen wir nicht, wie viel Innigkeit dem Künstler auch hier zu Gebote steht, verschließen uns auch nicht der allerliebsten Naivetät der Engelchen, welche bei der Geburt Christi durch das schadhafte Dach des Schuppens hereingeklettert sind und sich nun kindlich über das neugeborene Heil der Welt freuen (obwohl viel Phantasie dazu gehört, in diesem Christkind etwas Außergewöhnliches zu erblicken), aber die schmutzigen, grauen, mit keinem Wort in ihrer abschreckenden

Disharmonie zu qualifizirenden Farbentöne, in denen das Ganze durchgeführt ist, lassen uns nirgends zum Genuß kommen. Nur deshalb aber ist es nothwendig, gegen diese Richtung auf's schärfste Front zu machen, weil sie von einem Künstler getragen wird, dem eine hohe Begabung verliehen ist und von dem wir, wenn er erst von diesen Extremen zurückkehrt, Vorzügliches erwarten dürfen.

Auffallend ist es, wie sehr die eigentliche Geschichtsmalerei im Niedergange begriffen ist. War sie doch lange Zeit seit den vierziger Jahren eine Art Postulat, welches man an die Kunst stellen zu müssen glaubte und von dem man sich einen neuen großen Aufschwung der Malerei versprach. Wer sich noch des gewaltigen Eindrucks der beiden berühmten Werke Gallaits und de Biefves erinnert, wer die vorzüglichen, von echt historischem Geist, feiner Charakteristik und tiefem Seelenleben erfüllten Gemälde von Paul Delaroche im Gedächtnis hat, weiß, daß in der That auch ;die Geschichte tüchtigen Künstlern würdige und dankbare Stoffe zu liefern vermag. Diesmal sind es, wie auch schon auf der vorigen Ausstellung, die Spanier, welche hier das Höchste geleistet haben. Das große Bild von Moreno Carbonero ist von einer Macht .der Charakteristik, einer Fülle historischen Lebens, einem Ernst des tief gestimmten Colorits und einer plastischen Kraft, daß man ihm unter allen Geschichtsbildern der Ausstellung unbedingt den ersten Platz einräumen muß. Dabei ist seine Anziehungskraft merkwürdigerweise dadurch nicht minder groß, daß wir den Gegenstand gar nicht verstehen, denn die Angabe „Bekehrung des Herzogs von Gandia vor der Leiche der Kaiserin" ist uns völlig räthselhaft, ja wir würden weit eher glauben, in den beiden edlen Männergestalten, welche sich an dem geöffneten Sarge einer Fürstin umarmen, seien zwei feindliche Brüder dargestellt, welche sich angesichts der Leiche, etwa ihrer Mutter, versöhnen. Gewiß ein bemerkenswerthes Zeugniß dafür, daß nicht der historische Stoff, sondern der künstlerische Gehalt in solchen Bildern das Entscheidende ist. Voll feiner Charakteristik und mit trefflicher Beobachtung der Luftperspective durchgeführt, ist das ebenfalls sehr große Bild von Viniegra y Lasso: „Die Einsegnung der Felder im Jahre 1800". Auch das große Gemälde

von Casanova y Estorach, „Die Speisung der Armen durch den heiligen Ferdinand, König von Spanien", ist als verdienstliche Arbeit zu bezeichnen.

In der deutschen Abtheilung war das Geschichtsbild weder an Zahl noch an innerem Werth hervorragend vertreten. Eins der tüchtigsten Werke war ohne Zweifel das dem Museum zu Hannover angehörende große Bild von Vogel: „Ernst der Bekenner, Herzog von Braunschweig-Lüneburg, nimmt zum erstenmal das Abendmahl unter beiderlei Gestalt". Auch hier ist der Gegenstand für das allgemein menschliche Empfinden so gleichgültig wie möglich, so große Bedeutung auch die Thatsache ohne Zweifel für die Landesgeschichte haben mag. Solche Werke finden daher mit Recht in Provinzialmuseen ihre Aufstellung, und wir haben ihnen genügenden Zoll der Anerkennung entrichtet, wenn wir die gediegene künstlerische Lösung der Aufgabe constatiren. Ueberaus peinlich wirkt Ernst Hildebrands „Tullia, die ihr Gespann über den Leichnam ihres Vaters hintreibt". Es ist eine nach dem Recept der älteren Franzosen, etwa eines Couture, mit großer Bravour und tüchtigem künstlerischen Geschick ausgeführte Schreckensscene, deren abstoßende Widrigkeit durch alle Gediegenheit der malerischen Ausführung nicht gemildert wird. Kaum minder unerfreulich ist die große nächtliche Scene von Liska: „Kaiser Maximilian erscheinen seine Opfer". Auch das figurenreiche Bild von Wilhelm Lindenschmit: „Alarich in Rom", ist nichts als eine große Theaterscene, bei welcher die Nachwirkung der einst so vergötterten Kaulbachschen Geschichtsbilder deutlich zu spüren ist.

Einiges Gute hat die moderne Schlachtenmalerei hervorgebracht; es genüge hier, die lebendig durchgeführte Episode aus der Schlacht von Vionville von Theodor Rocholl, „Unteroffizier Kaiser bringt seinen schwerverwundeten Lieutenant, den er auf sein eigenes Pferd gesetzt hat, aus der Schlacht", als ein vortreffliches Werk hervorzuheben. Gerade solche Episoden, in welchen der Massencharakter der modernen Schlachten zurücktritt und der Einzelne durch sein Verhalten unsere ganze Sympathie erwirbt, werden stets für die bildende Kunst die dankbarsten Auf-

gaben bieten. Ein Bild voll scharfer Beobachtung und prägnantester Auffassung des Moments ist die kleine Scene von R. Haug: „Die Preußen bei Möckern". Recht ansprechend ist auch die Schilderung des vierten Jägerbataillons an der Eisenbahnbrücke bei Bazeilles von Ludwig Putz.

Wenn die historischen Stoffe selten genug so viel allgemein menschlichen Gehalt bieten, um für große Schöpfungen der Malerei eine ausreichende Grundlage zu gewähren, so muß es noch verkehrter genannt werden, einen rein novellistischen Stoff zur Form eines großen Historienbildes aufzubauschen. Dies hat unter manchen anderen besonders Joseph Weiser gethan, indem er in einem Bilde des größten Maßstabs eine „unterbrochene Trauung" schildert. Wir glauben dergleichen Scenen wohl hier und da in einem Roman gelesen zu haben, und als Illustration zu einem solchen in ganz bescheidenem Maßstab würde man sich eine solche Darstellung gefallen lassen. Mit einer schwer begreiflichen Verkennung des künstlerisch Angemessenen hat der Maler allen Pomp theatralischer Ausstattung und die volle Größe einer Geschichtsscene auf diese uns völlig gleichgültige Episode verwendet, und wir bedauern das große technische Geschick und die sichtliche Hingebung, die er an einen so undankbaren Stoff verschwendet hat.

Auch auf die Bildnißmalerei hat die neueste technische Entwickelung günstig eingewirkt, obwohl die deutsche Abtheilung auf diesem Gebiet nicht gerade Hervorragendes aufzuweisen hätte, wenn nicht der Lenbachsaal eine Ausstellung für sich von hohem künstlerischem Werthe repräsentirte. Die Eigenart Lenbachscher Portraits ist zu bekannt, als daß sie einer besonderen Schilderung bedürfte. Die geistreiche Schärfe, mit welcher dieser Künstler das innerste Wesen, das feinste geistige Leben der darzustellenden Personen mit einer oft fast rücksichtslosen Macht so auf die Leinwand zu werfen weiß, daß alle einzelnen Züge dem einen Charakterbilde dienen müssen, verleiht seinen Bildern eine weit über unsere Zeit hinausragende Bedeutung. Die Bilder eines Bismarck und Moltke, eines Döllinger, Gladstone, Piloty, L. v. Hagen, Minghetti, Liszt, vor allen auch des edlen Kaisers Friedrich, gewähren durch Tiefe der Charakteristik und lebens-

volle Gewalt der Schilderung einen unvergleichlichen Reiz. Nicht minder zeigten die Portraits der Königin Margherita und einige andere edle Damenköpfe, daß Lenbach neben männlicher Charakterkraft und Gedankentiefe auch weibliche Anmuth und Schönheit mit den zartesten Zügen zu schildern weiß.

England, dessen Aristokratie von jeher auf Portraitdarstellung viel gegeben hat und für diese Zwecke die größten ausländischen Künstler, einen Holbein und van Dyck, bei sich zu fesseln wußte, glänzt auch jetzt wieder durch eine Reihe vorzüglicher Bildnisse. Und auch jetzt wieder ist es in erster Linie ein Ausländer, Hubert Herkomer, der durch mehrere Meisterwerke vertreten war. Seiner Dame in Weiß, Miß Grant, tritt diesmal eine Dame in Schwarz gegenüber, nicht so lieblich und jungfräulich ahnungslos wie jene, sondern schon etwas vom Leben berührt, das einen fast tragischen Ausdruck über diese edlen Züge hingehaucht hat. Trefflich ist auch das Bild des kühnen Stanley, nicht ganz auf gleicher Höhe, vielleicht etwas zu herausfordernd, das fast überlebensgroße Portrait des Wagnerdirigenten Hans Richter. Zu den unbegreiflichsten Wunderlichkeiten, ja Geschmacklosigkeiten der Ausstellung gehört dagegen das Bildniß eines Arztes von Alma Tadema, so trefflich es auch gemalt ist. Dagegen anziehend das Bildniß seiner jüngsten Tochter, voll jugendlicher Anmuth.

Ueberraschend trat die Bildnißmalerei Ungarns zum ersten Mal vielleicht in geschlossener Phalanx auf den Plan. Wir haben auch hier eine Aristokratie, welche die Portraitmalerei pflegt; charaktervolle Männertypen, in denen die allgemeine Cultur noch nicht so sehr den energischen Rassecharakter verwischt hat, dazu ein nationales Costüm, das in unvergleichlicher Weise diese Vorzüge zur Geltung bringt. Besonders Benczur hat in seinen Bildnissen des Ministerpräsidenten Tisza und des Grafen Franz Nadasdy Meisterwerke von fast überströmender Kraft und Frische der Auffassung geschaffen. Munkacsys Portrait von Franz Liszt erscheint etwas zu derb und breit, ohne geistreiche Vertiefung aufgefaßt. Voll aristokratischer Feinheit dagegen ist das meisterhaft durchgebildete Portrait der Fürstin Sapieha von Leo Horowitz in Warschau. Bei den Franzosen, die freilich nicht in ihrer

modernsten Entwickelung vertreten sind, dürfen wir die beiden vorzüglichen männlichen Bildnisse von Bastien-Lepage nicht übergehen, besonders das eine, welches den Großvater des Künstlers darstellt, voll liebenswürdig eingehender Charakteristik. Eins der meisterhaftesten Bildnisse endlich finden wir bei den Spaniern; es ist das herrliche Selbstportrait des Malers Francisco Domingo, das mit seiner lebensvollen Auffassung und seiner meisterhaften freien und geistreichen Technik ohne Frage zu den vorzüglichsten Bildnissen der Ausstellung zählt.

Um nun zu den sittenbildlichen Darstellungen überzugehen, so sind es gerade diese bei uns sich einer besonderen Beliebtheit erfreuenden Gebiete, auf welchen die neueren und neuesten künstlerischen Bestrebungen sich am deutlichsten zu erkennen geben. Zunächst fehlt es hier nicht an einer Reihe tüchtiger Leistungen anerkannter Meister. Wir wollen nur beispielshalber an Vautiers innig empfundenes Bild „Eine bange Stunde", an die lebensfrischen Bilder von Wilhelm Diez, an Brütts fein charakterisirtes und trefflich gemaltes Bild „An der Börse", an Bokelmanns ergreifendes nordfriesisches Begräbniß, vor allem aber an Claus Meyers „Kleinkinderschule" erinnern. Letzteres Bild war ohne Frage eines der liebenswürdigsten Genrebilder der ganzen Ausstellung. In diesem Dutzend kleiner Menschenkinder spiegelte sich mit der feinsten Beobachtung die ganze Verschiedenheit der Herkunft, der Abstammung, der Charaktere mit einer Bestimmtheit, daß man sich versucht fühlte, jedem dieser kleinen Wesen das Horoskop für die Zukunft zu stellen. Ohne alle Schönfärberei ist der Künstler doch auch weit entfernt von der modernen Marotte, nur Häßliches und Triviales vorzuführen. Vielmehr liegt der ganze Zauber naiver Kindlichkeit auf all diesen herzigen Gestalten, so daß wir uns für alle sofort lebhaft interessiren, für das kleine Mustermädchen, das in aufrechtester Haltung sich ganz seinem Strickstrumpf hingiebt, wie für das köstliche Faulpelzchen, das, den Arm auf den Tisch gelegt und das Köpfchen aufgestützt, vielleicht einmal einen großen Poeten abgeben wird. Im Uebrigen ist jedes von diesen Kleinen so ganz in seine Arbeit vertieft und mit so feinen Nuancen des Aufmerkens in Ausdruck und Bewegungen

wiedergegeben, daß man sich nichts Unmittelbareres denken kann. Dabei erinnert die Feinheit der Lichtführung in dem sonnig hellen Raum an die Meisterwerke eines Pieter de Hooch, ohne daß darum ein unfreies Anlehnen an die alten Holländer wahrzunehmen wäre. Vielmehr hat der Künstler die in seinen früheren Werken hier und da noch sichtbaren fremden Reminiscenzen jetzt gänzlich überwunden und ist in Fleisch und Blut, in Geist und Gemüth völlig deutsch.

Erkennt man hier, daß ein tüchtiger Meister das Gesunde in der neuesten Richtung auf Licht und Luft zu schöner Wirkung zu verwerthen weiß, so ist dagegen nun mit rückhaltloser Offenheit das Gros derjenigen Maler in's Auge zu fassen, welche sich als Anhänger der neuesten französischen Modekrankheit des plein air (wir brauchen nicht nach einem deutschen Namen zu suchen, da es sich ja wieder einmal um eine specifisch französische Erfindung handelt) darstellen. Um diese Richtung in ihrer ganzen Bedeutung zu würdigen, ist sofort zu betonen, daß sie sich mit einer anderen französischen Parole, le laid c'est le beau, verbindet. Mochte man letzterer bedingungsweise anfänglich eine gewisse Berechtigung zugestehen, solange es sich noch darum handelte, eine conventionell und leer gewordene Schönmalerei zu bekämpfen, so ist doch bald der neue Grundsatz in der Praxis zu einem Extrem gelangt, welches uns nahezu mit Entsetzen erfüllt. Ganz wie Zola und seine Anhänger es im Roman proclamiren, giebt es fortan nur noch eine Wahrheit, die des physisch und moralisch Abschreckenden und Häßlichen. Alles was Anmuth des Körpers und der Seele, was Güte, Seelenadel, Reinheit der Empfindung bedeutet, existirt für diese Auffassung nicht. Man lese z. B. Zolas unflätigstes, wenn auch gewiß nicht unsittliches Werk „La terre", und man wird entsetzt sein, die ganze Landbevölkerung Frankreichs als eine Rotte brutaler Bestien, Verbrecher und Lasterhafter geschildert zu sehen. Dies sind nun auch die Ideale einer großen Anzahl von Malern geworden, und wie schnell diese Pest um sich gegriffen hat, erkennt man daraus, das keins der modernen, sich künstlerisch manifestirenden Culturvölker frei davon geblieben ist. Man kann sagen, die Devise und das Ziel dieser Richtung ist der Proletarier

in Lebensgröße, ja womöglich in colossalem Maßstab. Wie wir es schon bei Uhde fanden, der diese Tendenz sogar auf das religiöse Gebiet übertrug, so treffen wir jetzt überall auch auf dem Boden gemeiner Wirklichkeit nicht etwa eine Schilderung der Vergnügungen der Arbeiterklasse, sondern in völlig tendenziöser Weise ihrer Arbeit und mehr noch ihrer Verkommenheit. Wer denkt noch an die schöne Wärme und Innigkeit mit welcher Millet und besonders Breton den Landmann in seinen verschiedenen Beschäftigungen schilderten? Dort hatte man das Gefühl, daß die Arbeit der höchste Segen des Menschen sei, daß sie ihn erhebe und adle, daß in der Berührung mit der aufgerissenen Erdscholle, die aus seiner Hand den Samen empfängt, der kräftige Hauch der Mutter Erde ihn umgiebt und ihm eine fast religiöse Weihe verleiht. Von alledem ist in der jetzigen Kunst nichts mehr zu spüren. Schildert man uns den Landmann, so ist es nach Zolas Vorgang der geistig und körperlich Verkommene, die stupide Bestie mit halb verthierten Zügen, in Lumpen, zerrissenem Rock und plumpen Holzschuhen. Die lebensgroße Schäferin von Pearce ist ein bezeichnendes Beispiel dieser Richtung. Stumpfer und stupider, häßlicher und verwahrloster läßt sich ein Menschenbild nicht schildern. Und das alles in Lebensgröße! Thurmhoch stehen hier die Schafe über dem Menschen! In einem anderen Bilde des Belgiers Frédéric wird das Elend einer Arbeiterfamilie nicht bloß in Lebensgröße, sondern sogar in der feierlichen Form eines Flügelaltars vorgeführt! Auf dem linken Flügel sieht man sie in der Morgenfrühe zur Arbeit ausziehen, auf dem Mittelbilde halten sie ihr armseliges Mittagsmahl, auf dem rechten Flügel kehren sie abends erschöpft zurück. In alledem kein Hauch von dem Segen der Arbeit, sondern nur der Fluch und das Elend. Daß uns solch ein Bild aus dem Lande der Arbeiterstrikes kommt, ist doch schier zu verwundern. Malen diese Künstler denn für die durch jene Strikes so schwer betroffenen Arbeitsgeber, oder für die Arbeiter selbst, oder endlich sympathisiren sie so tief mit letzteren, daß sie solche Bilder als ihr eigenes Glaubensbekenntniß in die Welt schicken? Ein Bild ähnlicher Tendenz ist Grönvolds „Arbeitslos". Eine Arbeiterfamilie ist aus der Wohnung exmittirt worden, und der bärtige

Mann, unterstützt von seinem ältesten Sohne, zieht mit aller Anstrengung den mit dem dürftigsten Hausrath beladenen Wagen, auf dem ein jüngeres Kind seinen Platz gefunden hat, während die Mutter mit dem Wickelkind auf dem Arme nebenher geht und mehrere andere Kinder folgen. Das Ganze so unerquicklich wie möglich.

Einzelne Künstler haben das durch Menzels berühmtes „Eisenwerk" gegebene Beispiel nachahmen zu müssen geglaubt, aber während der berühmte Berliner Meister mit bewunderns-würdigem künstlerischen Tact sein großartiges Bild in kleinem Maßstab durchführt und auf beschränktem Raum eine Schilderung des ganzen Lebens und Treibens in einer solchen Werkstatt mit all' ihren interessanten Episoden unvergleichlich vorführt, haben seine Nachahmer sich schon im Maßstab auf's Aergste vergriffen. Dies gielt besonders von Friedrich Keller in Stuttgart, der in seinem „Eisenhammer" mit großer aber ungebändigter Kraft ein paar Schmiede in der Gluth der Esse bei der Arbeit darstellt. In der „Hammerschmiede" von Alois Eckhardt ist wenigstens die Composition interessanter, wenngleich die Abhängigkeit von Menzel noch mehr auffällt. Gleiches gilt von A. Kurtz' „Feier-abend", wo die sich waschenden und vom Ruß der Esse sich reinigenden Arbeiter geradezu ein Plagiat an Menzel begehen. Und wenn alle diese Bilder auch nur den zehnten Theil der feinen Durchführung, der liebevollen Versenkung eines Menzel hätten! Aber mit der Rohheit des Gegenstandes scheint auch die Derbheit der Behandlung zu wachsen, und immer mehr will in diesen hypergenialen Kreisen die Gewohnheit sich einbürgern, mit unfertigen, schmutzig hingesudelten Bildern, mit willkürlich hinge-schleuderten Farbenflecken den Zuschauer zu verblüffen. Nicht erfreulicher ist Skarbina's „Aufbruch zur Arbeit" und ebenso unerquicklich schildert uns der Münchener Karl Becker in seinen „Schwestern" ein Stück menschliches Elend, welches weder in der Auffassung noch in der Behandlung etwas Versöhnliches bietet.

Merkwürdig ist aber, daß diese Richtung, wo auch sie den Proletarier in seinem Vergnügen schildert, die Brutalität durch keinen Hauch von Humor zu mildern weiß. Dies gilt z. B von

Grethe's „Lustigen Matrosen auf einem Walfischfänger", die natürlich wieder lebensgroß dargestellt sind; ebenso von Szymanowsky's „Bauernstreit". Ungleich erträglicher würden Rau's „Schwere Reiter" wirken, da die Belagerung der handfesten, mit einem halben Dutzend fast überlebensgroßer Bierseidel flott einherschreitenden Kellnerin durch zwei rivalisirende Cavalleristen nicht ohne Humor ist. Aber der Maßstab verdirbt wieder alles und man vermag sich an der tüchtigen Ausführung nicht zu freuen. Wie kann man nur die Trivialität begehen, einen solchen Gegenstand lebensgroß zu behandeln! Haben doch die alten Niederländer mit dem feinsten künstlerischen Tact alle ihre Genrebilder, namentlich auch die Volksscenen, in kleinem Maßstabe gemalt und dadurch bei bewunderungswürdig feiner Ausführung mit geistreicher Lebendigkeit des Humors wahre Meisterwerke geschaffen. Aber freilich, sie hatten das volle Verständniß dafür, daß der Maßstab eines Kunstwerkes in genauem Verhältniß zu der geistigen Bedeutung des Stoffes stehen müsse. Sie waren noch nicht von dem Wahn befangen, daß der Maßstab allein die Größe eines künstlerischen Motivs steigern könne. Nie haben wir auf irgend einer früheren Ausstellung so viele Sünden gegen den Maßstab angetroffen wie auf dieser. Sicherlich ist aber ein edles Maßhalten eines der Haupterfordernisse künstlerischen Gelingens.

Demselben Fehler verfällt auch das im Uebrigen von schöner Begabung zeugende Bild von Walther Firle: „Im Trauerhause". Wie ergreifend ist die Gestalt der alten Mutter, welche niedergedrückt von der Wucht des Schmerzes vor dem offenen Sarge ihrer Tochter sitzt, wie poetisch ist diese in der Blüthe der Jahre geknickte Mädchengestalt wiedergegeben, wie gut ist die Theilnahme der in der niederen Stube versammelten Nachbarn abgestuft! Auch die malerische Darstellung und besonders die Lichtwirkung mit den kalten hellen Tönen ist von überzeugender Wahrheit, nur erinnern die Gestalten zu sehr an die Uhdeschen; und selbst gewisse Atelierrequisiten wie der Mantel des im Vordergrunde stehenden Mannes schmecken nach der Uhdeschen Werkstatt. Vor Allem aber ist, wie schon gesagt, die Größe des Maßstabs einer vollen Wirkung ungünstig. Gewiß muß jeder Künstler danach

streben, sich durch lebensgroße Darstellung mit der Natur auf's Gründlichste vertraut zu machen, denn nur in solchem Maßstab vermag er sich volle Rechenschaft über den unendlichen Reiz und und das wunderbar reiche Spiel dar Natur zu geben. Aber in der Anwendung dieses Maßstabes auf seine künstlerischen Schöpfungen muß der Maler die größte Behutsamkeit walten lassen, um nicht eine schwere Dissonanz zwischen äußerer Form und innerem Gehalt hervorzurufen.

Eins der entschiedensten Talente in dieser neuesten Richtung der Malerei ist ohne Frage Max Liebermann, der nicht weniger als vier Bilder beigesteuert hat: eine Flachsscheuer in Laren, den Garten des Altmännerhauses in Amsterdam, einen Berliner Biergarten und eine holländische Dorfstraße. Wir würden dem letzteren Bilde den Vorzug geben, da hier Staffage und landschaftliche Umgebung sich zu einem ansprechenden und lebensvollen Ganzen verbinden. Sodann käme der Berliner Biergarten, der durch gute Beobachtung und Mannigfaltigkeit der Charakteristik fesselt. Dagegen sind in dem Garten des Altmännerhauses alle die dort sitzenden oder langsam einherschleichenden Gestalten zwar in den Motiven der Bewegung mit feiner Beobachtung charakterisirt, aber in den Köpfen gar zu schablonenhaft übereinstimmend. Hier hätte der Künstler sich etwas mehr um individuelle Auffassung bemühen müssen. Noch viel monotoner sind alle die häßlichen, ungeschlachten und reizlosen Frauengestalten auf dem großen Bilde der Flachsscheuer dargestellt, die zugleich durch übertriebenen Maßstab anspruchsvoll, aber nicht ansprechend wirkt. Zugleich muß all' diesen Bildern gegenüber gesagt werden, daß Liebermann einer der extremsten unter unseren Pleinairisten ist, das heißt mit anderen Worten, daß er seine Bilder, abgesehen von den durchweg häßlichen Typen, so schmutzig, fleckig, unfertig und unruhig malt, als ob sie erst angelegt, aber keineswegs vollendet wären. Hier ist denn der Ort, noch einmal zusammenfassend über diese ganze Richtung zu sprechen.

Als zuerst in Frankreich die Pleinair-Malerei aufkam, deren erste verunglückte Versuche Zola in seinem meisterhaften Roman „L'oeuvre" mit dramatischer Macht ergreifend geschildert hat, lag

dieser Richtung ohne Frage etwas Wahres, eine zutreffende Beobachtung zu Grunde. Man bemerkte, daß bis dahin alle Vorgänge, auch die unter freiem Himmel sich abspielenden, bei geschlossenem Atelierlicht gemalt wurden, also hinsichtlich der Beleuchtung nicht der Naturwahrheit, sondern einer Convention folgten. Uebrigens hat vor beinahe vier Jahrhunderten einer der größten Bahnbrecher auf dem Gebiete der Kunst, Lionardo da Vinci, in seinem Buch von der Malerei den Unterschied zwischen einer geschlossenen Beleuchtung und dem freien Himmelslicht mit unübertrefflicher Schärfe beobachtet und ausgesprochen. Wenn nun die Malerei sich anschickt, diese Wahrnehmung in ihren Werken zur Geltung zu bringen, so ist sie dazu sicherlich berechtigt, und je feiner und tiefer die Naturwahrheit in ihren Schöpfungen ist, desto höher werden wir sie preisen. Aber wir müssen leugnen, daß bei dem Gros dieser Richtung noch irgend eine Naturwahrheit zu finden sei. Die Künstler lassen den Schatten ihrer Gestalten völlig vom Lichte aufzehren und stellen diese körperlosen Schemen ohne Modellirung in eine Landschaft hinein, welche ebensowenig Licht und Schatten kennt, woraus dann folgt, daß die menschliche Figur sich von dem Hintergrunde gar nicht abhebt, sondern gleichsam in demselben versinkt. Wo aber Scenen in geschlossenem Raum vorgeführt werden, da erscheint das Licht unruhig, zerstreut und fleckig, und es tritt jene widerwärtige Schmutzmalerei zu Tage, welche dem Bilde ein rohes, unfertiges Gepräge giebt. So sahen wir es auf den Bildern von Liebermann und von Uhde, von Pearce, Fréderic und vielen anderen. Dazu gesellt sich, wie schon bemerkt, die leidige Vorliebe für das physisch und moralisch Häßliche, für Schilderung menschlichen Elends und Schmutzes, und so droht dieser gemalte Pessimismus die Kunst immer mehr zu überschwemmen. Auf den neuesten Bildern von Uhde ist kein reiner Farbenton, keine klare Scheidung von Licht und Schatten zu bemerken. Mit großem Unrecht hat man Rembrandt zum Vergleich heranziehen wollen, während jener große Meister mit der Poesie des Lichtes alle seine Schöpfungen erfüllt und alle seine Gestalten verklärt. Wie trivial auf diesem Wege die Malerei schließlich werden muß, davon zeugt unter vielen anderen auch das Bild von Melchers: „Die Predigt,“

wo eine Musterkarte uninteressanter, bis zur Stupidität häßlicher und mit äußerster Geschmacklosigkeit gekleideter Personen beim Anhören der Predigt dargestellt ist. So scharf die Beobachtung des Malers und so tüchtig die technische Ausführung ist, so unausstehlich ist doch das Ganze. Wie großartig hatte dagegen Herkomer vor einigen Jahren die Invaliden des Greenwich-Spitals in der Kirche bei der Andacht dargestellt!

Hoffen wir auf den gesunden Sinn der Künstler und des Publicums, daß diese neueste Verirrung nicht zu lange um sich greife. Was in ihr Wahres ist und bleibenden Werth beanspruchen kann, das erkennen wir in der jetzigen Entwickelung der Landschaftsmalerei. Hier drängt sich mit immer größerer Sicherheit das feinste Studium der Natur, namentlich in ihren Luft- und Lichtstimmungen, in den zarten Tönen und Reflexen, welche alle Formen überhauchen und perspectivisch verschleiern, immer siegreicher hervor. Eine natürliche Folge davon ist, daß das plastische Element in der Landschaft immer mehr dem malerischen weicht, daß das Hochgebirge mit seinen mächtigen Formen zurücktritt und man in der ruhigen oder bewegten Fläche des Meeres, sei es in Wolkenverschleierung, sowie in den weiten Horizonten mit ihren großen Wolkenzügen und dem lebhaften Wechsel von Schatten und Licht die Lieblingsaufgaben für den Landschafter erkennt. Will man eine Kunst sehen, die unbeirrt auf den Wegen der alten Meister im innigsten Anschluß an die Natur wahrhaft bewunderns-werthe Schöpfungen vollbringt, so muß man zu den Holländern gehen, deren Abtheilung eine der erfreulichsten und harmonischsten der ganzen Ausstellung war. Die Weichheit der Töne, die Feinheit der Luftperspective, das Meer mit seinen Lichtern und Reflexen, die weiten in Duft getauchten Horizonte, das alles war auf diesen Bildern in unübertrefflicher Weise zur künstlerischen Wirkung gebracht. Bei den Franzosen tauchten einige Proben der neuesten Mode auf; aber wie fielen sie ab neben den, wenn auch meist nur mit ganz kleinen Werken vertretenen, Bildern der alten Meister von Fontainebleau, eines Theodor Rousseau, Corot, Diaz, Dupré, Daubigny und anderer, mit ihrem tiefen künstlerischen Ernst, ihrer satten Gediegenheit des Vor-

trages, ihrer poetischen Auffassung und dem intimen Reiz des Naturlebens. Diese kleinen Meisterwerke mußten für jeden, der Augen hat, eine nicht zu verkennende Sprache reden. Unter die vorzüglichsten Landschafter sind dann auch einige Venetianer zu rechnen, so der köstliche, früh verstorbene Favretto, der seine fein getönten Bilder so glücklich mit lebensvoller Staffage auszustatten wußte; dann der jugendliche Maler Ettore Tito, der besonders in seinem prächtigen Bilde „Am Gardasee“ mit der köstlichen Staffage der vom Winde zerzausten Wäscherinnen Vorzügliches geleistet hat. Einige ausgezeichnete Landschaften finden wir sodann bei den Spaniern, so von Modesto Terido einen Platz in Barcelona, von wunderbar zarter Lichtwirkung, H. Esteban mit seiner „Riva de' Schiavoni“, Benlliure mit seinem „Marienmonat in Valencia“, der in feiner Luftperspective eine interessante Staffage bietet. Auch bei den Oesterreichern ist einiges Werthvolle, obwohl sie bei Weitem nicht nach ihrer wirklichen künstlerischen Bedeutung auf der Ausstellung vertreten waren. Man darf sagen, daß dort die neuesten Strömungen bis jetzt noch keine Verbreitung gefunden haben, und daß die Kunst sich in den hergebrachten Geleisen meist mit liebenswürdiger Anmuth fortbewegt. Von Bernatzik sah man in einer stimmungsvollen Landschaft einen Priester, der, von seinem Chorknaben begleitet einem Sterbenden die letzte Wegzehrung bringt. Daß es unter den Aquarellen nicht an einem köstlichen Passini und mehreren trefflichen Architekturstücken von Rudolf Alt fehlte, sei ausdrücklich hervorgehoben.

Die Landschaft war nun auch in der deutschen Abtheilung reich und würdig vertreten. Ohne hier auf einzelnes einzugehen, dürfen wir doch einige der Spitzen streifen, wo denn Oswald Achenbach mit seinen beiden Landschaften, „Mondschein bei Neapel“ und „Am Tiberufer“ eine der ersten Stellen einnimmt. Ist die Domäne dieses trefflichen Meisters Italien, so wendet der Karlsruher Hermann Baisch sich mit Vorliebe den holländischen Küstengegenden mit ihren weiten Horizonten, dem freien Zug der Wolken und dem frischen Leben des nordischen Meeres zu. In seinen drei Bildern „Aufschleppen eines Fischerbootes in Holland,“

„Viehweide bei Rotterdam,“ „Vom Heringsfang zurück,“ beweist er zugleich seine vollständige Herrschaft über Thier- und Menschengestalt, in Ruhe und in angespannter Bewegung. Gustav Schönleber, ebenfalls an der Karlsruher Kunstschule, giebt in seinem „Dorf in Holland“ eine fesselnde Idylle, während das große Bild „Quinto al Mare“ den mächtigen Ansturm der See gegen die schroffen Klippen der Riviera mit dramatischer Macht vorführt. Ludwig Dill bringt nicht nur einen Abend in Holland, sondern auch zwei venetianische Marinen, in deren Schilderung wir ihn als tüchtigen Meister kennen. Werthvoll sind sodann die trefflichen Aquarelle von Hans Bartels, namentlich der „Fischverkauf am holländischen Strand.“ Die gewaltige Landschaft von Willroider würden wir unmittelbarer würdigen, wenn uns nicht zugemuthet würde, darin die Sündfluth zu erkennen. Ein fein abgewogenes Leben von Luft und Licht herrscht auch in den Bildern von Kallmorgen, der zugleich durch lebendig aufgefaßte Staffage, wie namentlich in seinem „Feuerreiter“ unser Interesse zu fesseln weiß. Doch wie gesagt, die Zahl der guten Landschaften in der deutschen Abtheilung ist so groß, daß wir auf einzelnes nicht weiter einzugehen vermögen. So viel ist gewiß, daß unsere Landschaftsmalerei sich auf gesundem Wege befindet und von den neueren Bestrebungen nach schärferer Naturauffassung und feinerer Schilderung der Luft- und Lichtwirkungen den besten Vortheil zieht. Es geht ein tiefes Aufathmen, ein mächtig freier frischer Zug durch alle diese Schöpfungen, ein reiches Naturleben, das hinreißend wirkt.

Nur ungenügend war auf der Ausstellung die Plastik vertreten. Dennoch fehlte es auch hier nicht an einer Anzahl von Werken, in welchen die Anschauungen der Zeit klar zum Ausdruck kamen. Das Streben geht wie überall auf Losreißen von allem conventionellen Vortrag, auf eindringendere Naturschilderung und im Zusammenhange damit auf eine mehr malerische Behandlung. Besonders in der Portraitplastik äußerte sich diese Richtung durch eine discrete Anwendung der Farbe, die zunächst bei den Augen und beim Haar zur Geltung kommt und den Arbeiten nicht selten ein anziehendes Gepräge stärkerer individueller Lebendigkeit ver-

leiht. Es ist wohl keine Frage, daß die Plastik auf diesem Wege noch günstigere Wirkungen erreichen kann. Um auf einzelnes einzugehen, darf eine Reihe tüchtiger Büsten von R. Begas, worunter die unserer drei deutschen Kaiser und des Fürsten Bismarck, genannt werden. Derselbe Künstler bot sodann in der genial erfundenen und meisterlich kühn durchgeführten Gruppe des elektrischen Funken ein sehr bedeutendes Werk. Unter den Arbeiten von Josef Kopf ragte die Büste Döllingers durch eine Schärfe der Beobachtung und naturwahre Behandlung hervor, welche an die großen Meister des Quattrocento gemahnte. Das großartigste Monumentalwerk war ohne Frage Rudolf Siemering's Siegesdenkmal für Leipzig, von welchem das Hilfsmodell für die Germania und die Reiterstatue Moltkes eine höchst bedeutende Vorstellung gewährten. Die ernste, gewaltige Gestalt der Germania, wie sie mächtig einherschreitet, kühn und sicher sich umschauend, die Linke auf den Schild gestützt, mit der Rechten das umgekehrte Schwert haltend, dessen Griff auf der Schulter ruht, gewährt einen so machtvollen Eindruck, wie kein anderes verwandtes Idealwerk unserer Zeit. Moltke aber ist in Haltung, Ausdruck, scharf zusammengeschlossenem Wesen von unvergleichlicher Wahrheit und bis in die letzte Falte des Mantels hinein voll feinster Charakteristik. Und dasselbe blitzende Aufmerken, das den geistvollen Kopf des Reiters beseelt, hat sich auch dem edlen Thiere, das ihn trägt, mitgetheilt, so daß Roß und Reiter wie aus einem Guß erscheinen. Von Robert Diez' Siegesdenkmal für Braunschweig war eine Reliefgruppe des Postaments ausgestellt, welche die Wiederkehr eines bekränzten Kriegers zu seinen Eltern mit natürlicher Herzlichkeit schildert. Unter den Idealfiguren sei das schöne Grabmonument von Johann Hoffart erwähnt, eine edle, trauerumflorte Frauengestalt, welche sich auf einen Säulenstumpf stützt, um eine Rose auf das Grab eines Angehörigen niederzulegen.

Von einem Werke haben wir noch zu sprechen, welches den modernen Naturalismus in seiner äußersten, abstoßendsten Extravaganz vertritt, von des Parisers Frómiet lebensgroßer Gruppe eines Gorilla, welcher ein junges Weib entführt. Der Künstler hat sich über die Linie derer, welche uns die Bestie im Menschen

zu schildern ein Vergnügen finden, hinausgesetzt und giebt uns lieber gleich eine der allerscheußlichsten Bestien in ihrer brutalsten Rohheit. Abschreckenderes ist vielleicht nie in der bildenden Kunst versucht worden, und der übrigens mit großer naturalistischer Energie meisterlich durchgeführte Frauenkörper erhöht nur noch das Widerwärtige einer solchen Composition. Wir hätten vielleicht dies Werk mit Stillschweigen übergehen dürfen, wäre es nicht von der Jury mit der ersten Medaille ausgezeichnet und dann in bedauerlicher Geschmacklosigkeit gleich in der Vorhalle der Ausstellung dem Publicum als Schau- und Prachtstück, oder sollen wir lieber sagen, als pièce de résistance, hingestellt worden. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die Jury öffentlich zu kritisiren, aber das dürfen wir nicht verschweigen, welch ein gefährlicher Vorgang für unser Kunstleben es ist, wenn bei dem feierlichen Anlaß einer internationalen Ausstellung die officielle Werthschätzung der Kunstwerke sich nur nach der technischen Leistung richtet, mit geflissentlicher Hintenansetzung jeder Rücksicht auf geistigen oder auch nur ästhetischen Gehalt. Nach dieser Prämiirung werden die Affen in hohe Gunst kommen, und die Orang-Utangs, Schimpanses, Rollschwänze und wie alle unsere liebenswürdigen Ahnen sonst noch heißen mögen, werden glückliche Tage sehen und mit dem Lorbeer umwunden werden.

Doch nicht mit einer solchen Dissonanz wollen wir schließen. Hoffen wir, daß solche extreme Ausschweifungen vereinzelt bleiben, daß der Sinn für Wahrheit das Gefühl für Schönheit nicht ganz unterdrücke, daß die Zeit nicht fern sei, wo nicht ausschließlich Häßlichkeit und Gemeinheit die Anwartschaft auf Verewigung in den Werken der bildenden Kunst verleiht, wo mit einem Wort die Kunst wieder als die beseligende Göttin erscheint, welche das Leben verklärt und durchleuchtet und selbst da, wo sie tragische Conflicte, wo sie Leid und Elend schildert, noch zu versöhnen und zu erheben vermag. Bei dem frischen Leben, welches sich überall regt, bei dem freudigen Aufschwung, den unsere nationale Gesammtkraft immer glänzender bewährt, dürfen wir auch der weiteren Entwickelung unserer Kunst das beste Prognostikon stellen.

Berliner Eindrücke.

(Ostern 1890.)

Zu den schätzenswerthesten Errungenschaften des neuen Deutschen Reiches gehört ohne Frage die Thatsache, daß von Jahr zu Jahr die Anziehungskraft Berlins auf die weitesten Kreise des deutschen Volkes wächst. Dadurch allein kann die centrifugale Richtung im deutschen Geiste zu einer centripetalen werden, und sehr viel wird für unser politisches wie für das Culturleben damit gewonnen werden. Welche Scheu hatte man namentlich im deutschen Süden früher gegen den märkischen Sand und seine Metropole; wie mächtig dagegen wirken gegenwärtig die fesselnden Reize der Reichshauptstadt, der Kaiserstadt an der Spree, die an Lebensfülle und Macht die Kaiserstadt an der Donau immer mehr überflügelt. In der That ist aber das alte frühere, dürftige und knappe Berlin nicht mehr zu erkennen, und ebenso hat der Charakter des Berlinerthums seine frühere unliebenswürdige Einseitigkeit wesentlich abgestreift. In demselben Maße, als sich ein Strom von bleibenden Zuzüglern dorthin ergießt, den die Vorzüge und der Zauber der Reichshauptstadt dauernd fesseln, hat der Charakter der Berliner Gesellschaft eine Umwandlung erfahren, die sich immer günstiger gestaltet. Die fremden Elemente verschmelzen mehr und mehr mit den einheimischen zu einem neuen Gepräge, in welchem als Ausdruck des genius loci immer noch die schneidige Straffheit

und schlagfertige Schärfe, welche das Resultat preußischer Zucht und norddeutscher Verstandesschärfe sind, vorwiegen, im übrigen aber ganz neue Elemente von gemüthlichem Behagen und frischer Empfänglichkeit sich einstellen. Diese mannichfachen und vielfach erfreulichen geistigen Mischungen werden jedem Fremden schon bei kürzerem Aufenthalte sich bemerklich machen und ihn nicht selten dauernd zu fesseln vermögen. Man wird finden, daß der Berliner die Urbanität, die höfliche Geschmeidigkeit des Großstädters sich angeeignet hat, ohne darum auf seine kritische Schärfe zu verzichten. Naives Genießen, harmlose Hingabe an ein dargebotenes Schöne schwindet überhaupt immer mehr aus der Welt. Jeder möchte sich gern als tiefer Sachverständiger zu erkennen geben und beileibe nicht durch warmherzige Bewunderung den traurigen Ruhm eines kritischen Geistes auf's Spiel setzen. Wie sollte das also in Berlin anders sein? Nimmt doch dort wie überall in unserer Jugendbildung die Dressur, das Ausstopfen mit unverdauten Wissensbrocken die erste Stelle ein. Wenn irgend etwas dagegen Abhülfe schaffen kann, so ist es die warme allseitige und allgemeine Pflege der Kunst, die trotz mancher modernen Verirrungen doch die göttliche Himmelstocher bleibt, welche uns aus dem Drang und der Noth des Lebens in reinere Sphären erheben soll. Daß in Berlin wirklich die Kunst von Staatswegen eine nachdrückliche Pflege erfährt, gehört zu den stärksten Anziehungsmitteln der neuen Reichshauptstadt. Und noch eins ist hier aufs Stärkste zu betonen: die Abwesenheit jeder Spur von Nativismus. Während an manchen Orten Süddeutschlands und neuerdings auch in Oesterreich mit einer bedenklichen Einseitigkeit der „Einheimische" vorgezogen wird, kann man namentlich in Berlin davon gar nichts merken. Das beweisen z. B. an den Museen die Vorstände der einzelnen Abtheilungen, welche, wie die Generaldirection selbst, fast nur Nichtberliner, meistens sogar Nichtpreußen sind, weil man das allein gesunde Princip befolgt, immer nur den Tüchtigsten zu wählen, wo man auch denselben finde. Das bezeugen ferner die zu den größten Aufträgen berufenen Künstler, welche mehrfach Nichtberliner, zum Theil sogar Nichtpreußen sind, wie Geselschap, Wallot und Andere. Dieser allein richtige und allein würdige

Standpunkt giebt Berlin in der That ein beneidenswerthes Uebergewicht, da es immer mehr das Centrum für alle tüchtigen lebensfähigen Kräfte und somit immer mehr der wahre geistige Mittelpunkt des Reiches wird.

Der immer mehr aus allen deutschen Gauen, namentlich auch aus Süddeutschland sich dorthin ergießende Fremdenzug ist, wie gesagt, ein wichtiges Element für unser politisches wie für das Culturleben. Zunächst ist es von größter Bedeutung, daß der Norden und der Süden unseres Vaterlandes sich immer genauer kennen lernen, denn darauf beruht die Haupthoffnung jedes Patrioten, daß alle Theile sich mit besserem Verständniß aneinanderschließen, alte Vorurtheile, die besonders in unserem Süden herrschten, überwinden lernen, indem Haupt und Glieder in immer regere Wechselwirkung mit einander treten. Sodann ist es von nicht geringerem Werth, daß dem gemüthlichen, aber vielfach beschränkten Stillleben wie es in der Mehrzahl unserer Mittelstädte herrscht, an einem Punkte das mächtige Bild einer Großstadt mit allen jenen geistigen Vorzügen gegenübergestellt werde, wie sie nur auf dem Boden einer Weltstadt zu erreichen sind.

Die Zersplitterung Deutschlands in eine Anzahl kleiner und kleinster Territorien hat allerdings vielfach das Culturleben gefördert, indem es demselben eine Anzahl von Mittelpunkten gab. Wer möchte den Werth der vielen aus fürstlicher Initiative hervorgegangenen Bibliotheken, naturwissenschaftlichen Sammlungen, Galerien, Museen, Hoftheater, Orchester u. s. w. bestreiten? Aber es schleicht sich damit doch auch leicht der Nachtheil ein, daß man sich mit gewissen Halbheiten begnügt, in einem unzureichenden Mittelmaß stecken bleibt und, festgebannt in die engen localen Kreise, den Gradmesser für alles Größere, Vollkommenere verliert. Solche bedenkliche Selbstgenügsamkeit zu erschüttern, ist dann und wann ein Ausflug nach einer Großstadt, in welcher man gewohnt ist, an Alles den höchsten Maßstab anzulegen, von nicht zu unterschätzendem Werth. Man wird schon in der freien kritischen Erörterung, wie sie die besseren Blätter der Tagespresse allen Erscheinungen widmen, ein nervenstärkendes Element begrüßen, welches in manchen jener Mittelstädte, wo eine abstumpfende Leisetreterei

mit Tausenden von Rücksichten die Presse beherrscht, nicht zu finden ist.

So bin ich denn auch einmal wieder in dem mächtigen Strom des Berliner Lebens mitgeschwommen und habe wieder die Empfindung eines stärkenden Bades davongetragen. Ueber die rapide Entwickelung unserer Reichshauptstadt bedarf es keines Wortes. Geht man alljährlich dorthin, so findet man jedesmal wieder eine so gewaltige Steigerung des Lebens, solch ein Wachsen nach allen Seiten und nicht minder in die Höhe, daß man jedesmal von neuem hingerissen wird. Der colossale Verkehr in der Stadtbahn, den Pferdebahnen, den Omnibussen, den Droschken, daneben jede Art von schwerem und leichtem Frachtfuhrwerk kann den an die Stille der Provinz Gewöhnten wohl betäuben. Und überall tritt die überwältigende Menge der stets neu zuströmenden Gäste neben den Einheimischen wahrhaft erdrückend hervor. Berlin ist Fremdenstadt geworden und wird es jeden Tag mehr in demselben Maße, wie Wien aufgehört hat es zu sein. Alle Theater, alle Concertsäle, alle Cafés und Speisehäuser, alle Gasthöfe, alle Wagen der Pferdebahnen und der Omnibusse, der Stadt- und Ringbahn sind überfüllt. Man staunt, woher diese gewaltig anschwellenden Völkerwogen kommen, aber man taucht mit Entzücken wieder in diesen Strom hinein. In welchem Umfange Berlin von nah und fern den Unternehmungsgeist anlockt, beweisen die Münchener Bierpaläste, beweist eben erst das Waarenhaus, welches einer der größten Industriellen Süddeutschlands dort errichten ließ, mit einem Bauaufwand von 900,000 M. und einer Grundstückerwerbungssumme von 1,500,000 M., im ganzen also für nicht weniger als 2,400,000 M.! Das sind Zahlen, die schon für sich reden.

Was jeden künstlerisch Empfindenden vor Allem in Berlin anmuthen muß, ist die Pflege, welche die Kunst dort in reichlichem Maße seitens des Staates erfährt. Die Entwickelung der dortigen Museen habe ich nun seit 44 Jahren mit eigenen Augen verfolgt und darf also wohl ein Zeugniß dafür ablegen, mit welcher Einsicht und Consequenz dort von Anfang an, und zwar zuerst noch mit bescheidenen Mitteln, neuerdings aber mit großartigem Aufwand ein hohes Ziel verfolgt und in hohem Maße erreicht wurde.

Wird die Berliner Galerie an Wucht und durchschlagender Macht großer Hauptwerke aus den höchsten Blüthezeiten der Kunst es mit den Galerien von Dresden, München, Wien nie aufnehmen können, so bildet sie durch die Gleichmäßigkeit ihres Bestandes und den systematischen kunstgeschichtlichen Aufbau eine Grundlage für das Studium der Geschichte der Malerei, wie sie an keinem anderen Orte geboten wird. Dankbar erinnere ich mich der Zeiten aus meinen Studentenjahren, wo ich manche Stunde zwischen den Collegien an der nahen Universität dort zubrachte und zuerst einen zusammenhängenden Begriff von der Entwickelung der christlichen Malerei empfing. Diese Studien haben sich in allen späteren Zeiten als ein festes Fundament für alle weiteren Forschungen ergeben. Aber zu dem alten Bestand gesellte sich dann unter der neuen Verwaltung mit Aufbietung von ungewöhnlich reichen Mitteln ein Zuwachs, der namentlich an erlesenen Werken der großen Holländer, aber auch der Italiener, Flandrer und Deutschen zahlreiche köstliche Perlen der Sammlung hinzufügt. Bei diesem Streben fand die Regierung auch aus den Kreisen des Centrums Zustimmung und Unterstützung, denn die preußischen Ultramontanen sind doch nicht aller Cultur und modernen Bildung so abgesagt, wie ihre bayerischen Glaubensgenossen, deren Anschauungen erst kürzlich wieder die Welt in Staunen gesetzt haben. Diese Zeloten mit den Priestern und Mönchen des Mittelalters auf eine Stufe zu stellen, hieße letzteren schweres Unrecht zufügen; denn jene haben trotz aller Askese doch der fröhlichen Weltlust die Thüre nicht verschlossen; ja wer die derben, ausgelassenen, selbst obscönen Bildwerke kennt, die sich so oft an den Misericordien der Chorstühle finden, der weiß, daß die damalige Kirche, indem sie solche Ausgeburten der Künstlerlaune in den heiligsten Ort der Kirche aufnahm, hoch über der pfäffisch bornirten Auffassung heutiger Zeloten stand.

Wie man nun in der Berliner Galerie stets an neuen Erwerbungen sich zu freuen hat, so auch diesmal. Erst kürzlich war ein höchst bedeutendes, dabei trefflich erhaltenes Werk der altflandrischen Malerschule erworben worden, welches in die köstliche Reihenfolge flandrischer Bilder, an denen die Galerie reich ist, sich

passend einfügt. Es ist eine mittelgroße Tafel mit der Auferweckung des Lazarus, welche aus genuesischem Privatbesitz erworben wurde. In Italien hieß das Bild, wie die meisten nordischen Werke, natürlich „Alberto Duro“; aber eine Nachricht bei Karel van Mander, dem niederländischen Vasari, belehrt uns, daß wir ein Werk Alberts van Ouwater vor uns haben. Van Mander beschreibt nämlich dieses Bild gerade so genau, daß ein Zweifel an der Identität nicht aufkommen kann. Im Chor einer Kirche begiebt sich die Handlung. Links vom Beschauer, von den beiden Schwestern des Lazarus und einigen Jüngern umgeben, steht Christus, der eben das Wunder vollbringt. Zu seinen Füßen öffnet sich das Grab, aus welchem die nackte Gestalt des Wiedererweckten sich aufrichtet. Zur Rechten sieht man eine Gruppe von Juden, welche deutlich ihre Abneigung kundgeben, indem einige sich mit dem Ausdruck des Ekels die Nase zuhalten. Die Mitte des Bildes nimmt Petrus ein, der gleichsam die Honneurs bei dem Vorgange macht und die Juden mit gewinnender Handbewegung einlädt, sich das Wunder anzuschauen. In der Wand des Chorumganges endlich werden in einer vergitterten fensterartigen Oeffnung mehrere Neugierige sichtbar, die den Vorgang aufmerksam verfolgen. Alles dies beschreibt van Mander auf's Genaueste. Er erzählt sodann, das Bild sei bei der Einnahme Harlems durch die Spanier mit fortgeführt worden; seitdem war es verschollen, und nun tauchte es in Genua wieder auf. Es hat alle Vorzüge der Eyck'schen Schule und bezeugt, daß der Meister ein unmittelbarer Nachfolger Jans van Eyck war. Offenbar gehört er zu denen, welche die flandrische Kunstweise nach Holland übertragen haben. In der liebevollen Sorgfalt der Ausführung, der scharfen Wiedergabe der Wirklichkeit wetteifert A. van Ouwater mit den vorzüglichsten Künstlern jener Schule; das lichtklare Colorit ist ihm besonders eigen. Man erkennt nun leicht, daß Gerhard von Harlem („Geertgen van St. Jans“), den wir aus den beiden großen Tafeln des Belvedere zu Wien kennen, sein Schüler war, und daß er ohne Frage auch auf Dierick Bouts eingewirkt hat, obwohl dieser, wie namentlich seine Bilder in der Pinakothek zu München und im Berliner Museum beweisen, ein

viel tieferes, glühenderes Colorit zeigt. So ist nun endlich A. van Ouwater für die Kunstgeschichte festgestellt, für uns nicht mehr eine bloßer Name, sondern eine bestimmte künstlerische Persönlichkeit, der man nun weiter nachgehen kann.

Zu den anziehendsten Abtheilungen in den königlichen Museen gehören auch die italienischen Sculpturen des Quattrocento, die gegenwärtig zu einer sehr bedeutenden Gruppe angewachsen sind. Seinerzeit war es Waagen, der diesen damals noch wenig beachteten Werken nachging und ihnen zuerst einen bescheidenen Platz im antiken Sculpturen-Museum anwies. Seitdem ist namentlich durch Bodes rastlosen und glücklichen Spürsinn die Sammlung zu einer der bedeutendsten außeritalienischen ihrer Art entwickelt worden. Besonders ist es das farbige Element, welches in diesen Werken eine entscheidende Rolle spielt und auf die moderne polychrome und malerische Gestaltung der Plastik nicht ohne Einfluß geblieben ist. Zum Köstlichsten aber gehört die staunenswerth reiche Sammlung der Bronce-Plaquettes, die man schwerlich anderswo in solcher Fülle antrifft. In diesen geistreichen kleinen Werken lernt man das intimste künstlerische Schaffen jener großen Epoche der Renaissance kennen. Auch die Sammlung deutscher Sculpturen des Mittelalters und der Renaissance erfreut sich einer stetigen Zunahme und darf sich bereits würdig sehen lassen. Nur eins ist in dem ganzen großartigen Besitz der Museen immer unabweislicher geworden: die Nothwendigkeit eines umfangreichen Neubaues, der demnächst ja auf der sogenannten Museumsinsel, mit Zuziehung der Speicherbauten, zur Ausführung kommen soll. Es ist dieses große Unternehmen um so unaufschieblicher geworden, als die Ueberfüllung aller Sammlungsräume kaum mehr zu ertragen scheint.

Denselben Fortschritt, den man überall mit Freuden begrüßt, zeigen auch die Sammlungen des Kupferstichcabinets unter Lippmanns sachverständiger und energischer Leitung. Um das Publicum immer mehr zum Genuß dieser feinsten und intimsten Schöpfungen anzuleiten, veranstaltet die Direction zeitweilig Ausstellungen aus ihrem reichen Besitz. Ich traf eben noch eine durch längere Zeit dargebotene permanente Ausstellung, welche den deutschen Kupferstich

von seinen ersten Anfängen bis zu den letzten glänzenden Werken des 18. Jahrhunderts zur Anschauung bringt. Hier ist das Erlesenste und Seltenste zu einer prächtigen Umschau vereinigt; namentlich glänzt das Cabinet durch seine Schätze aus der Incunabelnzeit des Stiches; es enthält ferner die Meister des 15. Jahrhunderts, einen J. van Meckenen, den Meister E. S., den großen Schongauer in köstlichen Drucken, vor Allem aber Albrecht Dürer in unübertrefflicher Schönheit. Leider ist selbst in dem wißbegierigen Berlin die Zahl der Kunstfreunde, welche für diese Delicatessen Sinn und Verständniß besitzen, nur gering.

Auch sonst hatte ich reichlich Gelegenheit, die Unermüdlichkeit zu bewundern, mit welcher die Leitung der öffentlichen Kunstsammlungen dem Publicum stets auf's Neue Gelegenheit bietet, sein Kunstverständniß zu vertiefen und den Geschmack zu bilden. So begann eben im Lichthof des Kunstgewerbemuseums eine Schmuckausstellung, welche aus den Museen, sowie aus Privatbesitz eine äußerst anziehende Uebersicht von Schmuckgegenständen aus allen Epochen der Culturentwicklung, von den Aegyptern beginnend, mit Griechen, Etruskern und Römern fortfahrend, und bis zum Ausgang des vorigen Jahrhunderts reichend, darbot. Am wenigsten reich war das Mittelalter vertreten, obwohl es auch hier nicht an einzelnen beachtenswerthen Stücken, namentlich aus dem Besitz des Barons Heyl in Worms, fehlte. Ueberaus glänzend waren jene Hauptepochen des 16. und 17. Jahrhunderts vertreten, wo die Juwelierarbeit unter der Herrschaft der Renaissance in Anwendung der mannigfaltigsten Techniken und im Heranziehen des kostbarsten und verschiedensten Materials, Perlen, Edelsteine, Schmelzflüsse, Filigran, Niello u. s. w. den höchsten Ausdruck edler Pracht und polychromer Wirkungen erreichte. Köstlich waren auch die zahlreichen und gewählten Arbeiten des vorigen Jahrhunderts, unter denen besonders eine Auswahl herrlicher Tabatièren aus der Zeit Friedrichs des Großen, im königlichen Besitz, Bewunderung erregten. Auch Kaiserin Friedrich hatte eine Auswahl vorzüglicher Gegenstände beigesteuert. Alledem gegenüber waren auch Leistungen specifisch nationaler volksthümlicher Techniken reichlich vertreten, die besonders, wie die prächtigen

ungarischen Schmucksachen, den Einfluß orientalischer Tradition bekundeten.

Eine zweite ebenfalls kürzlich eröffnete Ausstellung, durch die kunstgeschichtliche Gesellschaft in der Akademie veranstaltet, bot flämische und holländische Bilder aus Berliner Privatbesitz, verbunden mit niederländischen Werken der Kleinkunst, namentlich Delfter Faiencen. Hier, wie überall bei neueren Ausstellungen war das Geschmackvolle in der Anordnung angenehm auffallend. Erinnert man sich der anfröstelnden Nüchternheit, welche in der früheren Epoche bei solchen Veranstaltungen herrschte, so ist der Umschwung ein äußerst erfreulicher. Auch darin erkennt man die wohlthuende Herrschaft des malerischen Princips, welches die gesammte heutige Kunst belebt. Unter den ausgestellten Bildern trug manches einen vornehmen Namen (Rubens, Van Dyck u. dgl.), der vor einer strengeren Prüfung nicht zu bestehen vermochte. Anderes dagegen war werthvoll und interessant genug, so von Rembrandt, der mit fünf Nummern vertreten war, eine Delila mit Simson vom Jahre 1628, schon freier und effectvoller in der Beleuchtung, als der aus dem vorhergehenden Jahre stammende St. Paulus der Stuttgarter Galerie, immerhin zu den frühesten Jugendarbeiten des Meisters gehörend.

Besonderen culturgeschichtlichen Werth bot eine Reihe von Werken holländischer Künstler, welche für den großeu Kurfürsten ausgeführt worden waren. Von hervorragender auch in rein künstlerischer Beziehung sich geltend machender Bedeutung war das gewaltige Staatsportrait des Kurfürsten und seiner Gemahlin Luise Henriette von Oranien von Pieter Nason, in welchem Doppelbilde der männliche Theil den Löwenantheil behauptet. Auch das zweite Bild desselben Herrschers, von Nason 1666 ausgeführt, ihn ebenfalls in ganzer Figur darstellend, ist sehr beachtenswerth. Beide Werke, offenbar Hauptschöpfungen des Künstlers, sind sogar den fleißigen Nachforschungen Woermanns entgangen.

Den größten Reiz erhielt die Ausstellung durch eine stattliche Zahl Delfter Gefäße, unter welchen nicht bloß die bekannten monochromen in blau auf weißem Grund ausgeführten, sondern noch mehr eine erlesene Collection buntfarbiger, nach chinesischen

und japanischen Vorbildern gearbeiteter, großes Interesse erregten. Auch einzelne Metallwerke, sowie Möbel und andere Holzarbeiten waren vorhanden.

Daß das seit einigen Jahren eröffnete ethnographische Museum, vielleicht das reichste dieser Art unter allen vorhandenen, eine unerschöpfliche Fundgrube der Belehrung bildet, ist wohl allgemein bekannt. Die Fülle des hier aufgehäuften wissenschaftlich geordneten Stoffes ist so unermeßlich, daß man häufige Wiederholungen im Besuch machen muß, um nur das Wichtigste zu bewältigen. Wie fesselnd ist der Einblick in diese Schöpfungen früher selbständiger volksthümlicher Cultur! Wie anziehend und belehrend die Wahrnehmung, mit welch ursprünglicher Begabung für Form und Farbe, für rationelle Anwendung der verschiedenen primitiven Techniken das Menschengeschlecht seine culturgeschichtliche Wanderung angetreten hat! Wie sehr man an höchster Stelle diese Bestrebungen schätzt, erfuhr man eben auf's neue durch die Nachricht, daß die Entdeckungen der Reihengräber bei Reichenhall mit ihren merkwürdigen Schätzen silbertauschirter Eisenarbeiten aus der Merowingerzeit vom Kaiser sofort für das Völkermuseum angekauft worden sind, während man sich in Bayern die Erwerbung hat entgehen lassen.. So wird in Berlin überall frisch und energisch zugegriffen!

Zu den großartigsten Kunstschöpfungen der Neuzeit gehört ohne Frage der innere Ausbau des herrlichen Zeughauses und seine Umgestaltung zu einer Ruhmeshalle. Fr. Hitzig, dem das Ganze übertragen war, hat hier eine seiner glücklichsten Schöpfungen ausgeführt. Das Gebäude erfüllt jetzt in unübertrefflicher Weise einen doppelten Zweck: den einer wissenschaftlich geordneten Waffensammlung und den einer künstlerisch reich ausgestatteten Gedenk- und Ehrenhalle. Ueber die Sammlungen zu berichten, würde mich zu weit führen; ich will nur bemerken, daß das halbe Erdgeschoß einer Geschützsammlung gewidmet ist, welche die Entwickelung des Geschützwesens seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts bis zur Erfindung der gezogenen Kanonen in unsrer Zeit auf's lehrreichste darlegt. Die andere Hälfte nimmt eine Abtheilung für das Ingenieurwesen ein, und dazu gesellen sich Nachbildungen meist

französischer Festungen aus dem 17. Jahrhundert, welche mit Sedan beginnen und mit den neu hinzugefügten Schanzen von Düppel enden. Reich und anziehend ist sodann im oberen Stock die Waffensammlung.

Aber was doch immer wieder von Neuem den Beschauer fesselt, ist die in dem rückwärts gelegenen Flügel des Obergeschosses angeordnete Ruhmeshalle. Um einen würdigen Aufstieg zu derselben zu erhalten, wurde der große quadratische Hof mit einem Glasdach auf leichter und kühner Eisenconstruction überdeckt und mit einer doppelten Rampentreppe ausgestattet, denn das Zeughaus besaß ursprünglich nur die beiden bescheidenen in den hinteren Ecken angebrachten Wendeltreppen, die jetzt für den Besuch der oberen Sammlungen gebraucht werden, so lange noch in dem Mittelraum an der künstlerischen Ausstattung gearbeitet wird. Der große Lichthof mit seinen mächtigen Dimensionen, seinen herrlichen Verhältnissen und seiner edlen und maßvollen plastischen Ausstattung macht einen unvergleichlich vornehmen und großartigen Eindruck. Erst jetzt sind die berühmten Masken sterbender Krieger, mit welchen Andreas Schlüter die Schlußsteine der Fensterbogen geschmückt hat, zur vollen Geltung gekommen. In der Mitte des Hofes erhebt sich die schwungvolle Marmorfigur der Borussia von Reinhold Begas. Derselbe hat auch die Wangen und Aufgänge der breiten Doppeltreppe mit Bildwerken geschmückt. Das Ganze wirkt ungemein festlich und stimmungsvoll.

Schreitet man hinauf, so gelangt man zunächst in die große Mittelhalle, welcher Hitzig durch eine mächtige Flachkuppel ihre centrale Bedeutung gewahrt hat. Dies ist die Herrscherhalle, zur Verherrlichung der brandenburgisch-preußischen Fürsten bestimmt. Eine prächtige eherne Flügelthüre, nach Entwürfen des talentvollen Otto Lessing gegossen, führt in den herrlichen Raum. Gegenüber in einer Wandnische ragt die Marmorfigur der Siegesgöttin von Fr. Schaper auf. An den Pfeilerwänden, die mit rothem Marmor bekleidet sind, erheben sich auf Postamenten die ehernen Standbilder von sieben Herrschern, beginnend mit dem großen Kurfürsten und (vorläufig) abschließend mit Friedrich Wilhelm IV. Das überall zur Anwendung gebrachte echte, edle

Material verleiht dem Ganzen den Charakter künstlerischer Vornehmheit.

Seine ideale Weihe erhält dieser großartige Raum durch die Fresken, mit welchen Fr. Geselschap die Kuppel und die vier großen Bogenfelder geschmückt hat. An der Kuppel zieht sich ein breiter, mächtiger Fries hin, der einen idealen Triumph- oder Siegeszug darstellt. In den großen Schildbogen sieht man den Krieg, die Aufrichtung des neuen Deutschen Reiches, die Apotheose der Helden, von Karl dem Großen beginnend und bis zu den Befreiungskriegen und Friedrich Wilhelm III. fortgeführt; endlich als Abschluß das Reich des Friedens auf Erden. An dem letzten dieser Werke ist der Künstler jetzt noch beschäftigt, gedenkt es indeß im Laufe dieses Jahres zu vollenden, womit dann das Ganze seinen Abschluß erreichen wird. Noch ist zu sagen, daß in den Zwickeln die vier Regententugenden, Weisheit, Mäßigung, Gerechtigkeit und Stärke, geschildert sind.

Geselschap hat sich in diesen Werken als ein Meister des großen monumentalen Stils erwiesen. Auf den ersten Blick sieht man, daß die Formenwelt und die hoch ideale Anschauungsweise von Cornelius auch die seinen sind. Man darf ihn daher als den eigentlichen Nachfolger jenes großen Meisters bezeichnen. Aber er ist nicht auf seiner Stufe stehen geblieben, hat vielmehr durch das Studium der großen Italiener, namentlich eines Michelangelo und Rafael, sich eine freiere Beherrschung auch der malerischen Mittel zu eigen gemacht. Die coloristische Wirkung verschmäht mit vollem Recht die naturalistischen Effecte moderner Oelmalerei, die mit dieser Art idealer Auffassung nicht zu verschmelzen sind. Sie hat vielmehr etwas Herbes, Strenges, das dem modernen verwöhnten Auge auf den ersten Blick nicht zusagen mag; aber es sind Schöpfungen, die auf die Dauer Stand halten und immer mehr zur Geltung kommen werden.

Ungünstig für die einheitliche Wirkung des Raumes sind aber die vier großen Historienbilder, welche die unteren Wände füllen. A. von Werner malte hier die Krönung König Friedrichs I., Camphausen die Huldigung der schlesischen Stände an Friedrich II., Bleibtreu den Aufruf Friedrich Wilhelms III. an sein Volk,

A. von Werner endlich die Kaiserproclamation zu Versailles. Diese Darstellungen, die nothwendig darauf angewiesen waren, in dem für solche Staatsactionen heutzutage einzig möglichen realistischen Charakter durchgeführt zu werden, bilden einen zu starken Gegensatz gegen den idealen Charakter der oberen Gemälde. Es ist damit eine Dissonanz zum Ausdruck gebracht, über welche man schwerlich je hinwegkommen wird.

An diesen Mittelraum schließen sich nun zu beiden Seiten zwei ausgedehnte Säle, mit Kreuzgewölben auf Pfeilern bedeckt, die als Feldherrnhallen dem Ruhme preußischer Heerführer in der brandenburgisch-preußischen Kriegsgeschichte gewidmet sind. An den mit rothem Marmor bekleideten Pfeilern sind 32 (je sechszehn) bronzene Brustbilder berühmter Generale aufgestellt, zu deren frühesten der famose Derfflinger gehört; es folgen dann die Helden des siebenjährigen Krieges, während die andere Reihenfolge mit Prinz Louis Ferdinand beginnt, die Generale der Befreiungskriege vorführt und mit den Helden unsrer Zeit, einem Wrangel, Werder, Göben, Moltke, Manteuffel, Prinz Friedrich Karl und dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm abschließt. An den Wänden sind sodann in je sechs großen Bildern Hauptsiege der preußischen Armee dargestellt. Sie fangen an mit der Schlacht bei Fehrbellin und dem Uebergang des Großen Kurfürsten über das Kurische Haff, bringen dann die Hauptactionen Friedrichs des Großen und enden mit der Schlacht bei Sedan. Da hier eine ganze Reihe von Künstlern herangezogen werden mußte, Jansen, Simmler, Knackfuß, Röber, Schuch, Bleibtreu, Hünten, Steffeck, so war eine Schilderung von gleichem Werth und völlig harmonischer Stimmung ausgeschlossen, und man hat auch einzelnes minder Gelungene mit in den Kauf zu nehmen. Immerhin aber liegt hier eine erfreuliche Gesammtleistung der Kunst im Dienste der vaterländischen Geschichte vor und, unterstützt von einem sorgfältig gearbeiteten „Führer", ist das Publicum eifrig bestrebt, in diesen großen Darstellungen die Kunde von dem mächtigen Aufstreben und der ruhmreichen Vollendung der nationalen Großthaten Preußens und Deutschlands sich tief einzuprägen. Zum plastischen Schmuck dieser imposanten Räume gehören noch je

zwei allegorische Marmorfiguren, die Treue und die Begeisterung von F. Schaper, die Kraft und die Kriegswissenschaft (sonderbare Zusammenstellung!) von Reinhold Begas.

Die schönen Werke dieses genialen Künstlers legten mir den Wunsch nahe, mich nach seinen neuesten Arbeiten in seiner Werkstatt umzuschauen. Begas hat sich am Rande des Thiergartens, ungefähr da, wo früher das bescheidene Kaffeehaus „Moritzhof" bestand, eine köstlich im Grün gelegene Wohnung sammt Atelier geschaffen. Im letzteren fesselten mich zunächst die Arbeiten zu dem großartigen Brunnen, den die Stadt Berlin dem Kaiser auf dem Schloßplatze errichten will. Es ist eine der riesigsten und zugleich eine der genialsten Anlagen dieser Art. In der Mitte erhebt sich aus einer reich bewegten Gruppe die beherrschende Gestalt Poseidons; auf dem Rande des Bassins lagern Kolossalfiguren der vier Hauptströme Preußens, Werke von jener freien großartigen Schönheit, wie sie nur die glänzende Epoche der Hochrenaissance geschaffen hat. Endlich tauchen aus dem Bassin allerlei Seethiere auf, die in ergötzlicher Laune dem Ganzen einen humoristischen Zug beimischen und dadurch dem Uebermuth, der von jeher bei den phantastischen Wesen der Salzfluth durch die Kunst eingebürgert war, in geistreicher Weise zum Ausdruck verhelfen. Steht das Ganze einmal fertig da, so dürfte es sich den herrlichsten Schöpfungen dieser Art würdig anreihen, ja die meisten wohl noch an Reichthum der Motive und freier Schönheit übertreffen.

Und nun zu einem ganz anderen Bilde: der Grabfigur Kaiser Friedrichs. Selten, vielleicht nie habe ich ein plastisches Werk gesehen, daß mich so tief ergriffen hätte. Gewiß rührt dies zum Theil davon her, daß die Erinnerung an diese einzig edle, herrliche und wiederum einzig tragische Herrschergestalt uns so unauslöschlich eingeprägt ist. Da liegt der fürstliche Dulder auf seinem letzten Ruhebette, das edle Haupt wie von einer unsichtbaren Dornenkrone überschattet, in den milden Zügen die tiefen Spuren des vorhergegangenen Leidens, aber zugleich ein Hauch von Verklärung, von jener tiefen Versöhnung, welche der Tod über ein Menschenantlitz ausgießt. Es ist etwas von jener ergreifenden

Schmerzverklärung, von jener tiefen Vergeistigung darin, wie wir sie in den edelsten Köpfen des todten Gottessohnes wahrnehmen. Die Hände, zusammengeschlossen, fassen zugleich das Schwert und die Friedenspalme. Ueber dem Sarkophag aber ist in großartigem Faltenwurf der Mantel ausgebreitet, in dessen breiten Massen die Empfindung des Ganzen feierlich ausklingt. Begas hat mit diesem Werke eine Schöpfung hingestellt, die zu den edelsten unserer Zeit gehört. Die Plastik ist hier ganz zur Poesie geworden und stimmt eine erschütternde Nänie an.

Unter manchen andern Werken fesselte mich am meisten eine wie es scheint, aus jüngster Zeit stammende Büste des Fürsten Bismarck, welche die ganze Wucht, das welthistorisch Gewaltige dieser wie in Bronze gegossenen Züge wiedergiebt; sodann im wunderbarsten Gegensatze dazu eine Büste des Grafen Moltke, wo der Bildhauer offenbar in der Schilderung des unergründlich feinen Mienenspiels dieser völlig vergeistigten Züge geschwelgt hat. Endlich ein edel aufgefaßtes Portraitmedaillon der Kaiserin Friedrich.

Von großem Interesse war es für mich, das gleichzeitig in Schulte's Salon ausgestellte eben entstandene Bildniß derselben hohen Frau von Angeli zu betrachten. Es ist eine Büste ohne Hände, im Profil nach links aufgefaßt. Ganz in tiefer Trauer; aber aus dem Schwarz der Gewänder hebt sich in feiner coloristischer Stimmung das breite orangefarbige Band des Schwarzen Adlerordens mit dem Stern dieser höchsten Decoration. Die Gesammtwirkung ist von vornehmer Ruhe. Der Kopf ist sorgfältig modellirt, der Mund von sprechender Wahrheit. Am schönsten aber ist der Ausdruck des etwas aufwärts gerichteten Auges mit dem feuchten Schimmer, der einen verklärenden Glanz über die Züge wirft. In der That ein treffliches Werk!

Ich hätte nun auch wohl von einigen Atelierbesuchen zu berichten; doch beschränke ich mich hier auf Weniges. Anton von Werner verfehlte ich leider. Ich hätte gern den Entwurf seines großen Bildes gesehen, welches die Eröffnung des ersten Reichstags durch Kaiser Wilhelm II. darstellen soll. Im vorigen Jahr bewunderte ich zahlreiche Portraitstudien zu demselben, die

an Prägnanz des Lebens und geistreicher Auffassung nichts zu wünschen übrig ließen. Niemals komme ich nach Berlin, ohne einen meiner ältesten und werthesten Freunde, Adolf Menzel, zu besuchen. So auch diesmal. Wir pflegen uns im Herbst in München zu treffen, und so hatte ich in den beiden letzten Jahren die Freude, ihn in seiner ganzen staunenswerthen Frische auf den Ausstellungen des Glaspalastes zu sehen. Wie beschämt da der 74jährige Meister uns Alle, wenn er Tage lang den heutigen Schöpfungen seine Zeit widmet, ununterbrochen viele Stunden hindurch von Bild zu Bild geht, jedes so aufmerksam und gewissenhaft prüfend, als wäre er zur Jury berufen! Welche Liebe zur Kunst gehört dazu, wenn ein Meister, der in Tiefe und Kraft, in Wahrheit und Treue der Schilderung kaum von einem Zeitgenossen erreicht wird, der nach einem Leben voll Arbeit und Mühe, voll größter Erfolge auf seinen Lorbeeren ruhen könnte, mit dem wärmsten Interesse immer noch an allen Bewegungen der Kunst herzlichen Antheil nimmt, Zeit und Kraft dem Studium auch der jüngsten Richtungen opfernd! Das ist eine künstlerische, eine sittliche Größe, die den höchsten Respect verdient.

Aber ebenso unerschöpflich und unermüdlich ist Menzel im fortgesetzten Studium der Natur, der gesammten unermeßlichen Wirklichkeit, die sich vor dem Auge des Künstlers ausbreitet. Für ihn, wie für jeden wahren Künstler giebt es nichts Unwichtiges, nichts Gleichgültiges. Er sieht bei der Fahrt in der Eisenbahn einen Zugriemen am Fenster, der sich in eigenthümlicher Weise verknotet hat. Sofort zieht er sein Skizzenbuch und zeichnet das Object. Aber ebenso wirft er rasch die Gesichtszüge eines Mitreisenden hin, der im tiefsten Eisenbahnschlaf durch gründliches Schnarchen bei weit geöffnetem Munde ein unübertreffliches Bild monumentalen Schlummers gewährt. Ein anderes Mal beim Besuch eines Freundes auf dem Lande sieht er einen Schutt- und Kehrichthaufen, aus welchem geiles „Unkraut" üppig emporgeschossen ist; ein Hügel von ähnlicher Poesie, wie jener in Fontanes „Irrungen, Wirrungen", der ein beliebtes Spaziergangsziel des Liebespaares ist; Menzel findet ihn nicht minder interessant, und ruht nicht, bis er das seltsame Gebilde seinem

Skizzenbuch einverleibt hat. Oder er trifft auf einer Wanderung durch Tirol plötzlich in einem Dorfe einen Zaun von Steinplatten, durch welche einmal bei irgendeinem Kampfe eine Kanonenkugel gefahren ist. Die eigenthümlichen Zerstörungen, die auf diese Weise entstanden sind, haben für unsern Künstler solchen Reiz, daß er sie sofort mit sicheren Strichen skizzirt. „Wenn man einmal dergleichen braucht," so sagt er mit Recht, „kann man es unmöglich so wahr erfinden."

Im vorigen Herbst also, da wir uns wieder in München trafen, war er abermals unermüdlich, die ganze Stadt in ihren alten, so höchst malerischen Partieen zu durchstreifen und unabläßig zu studiren. Trotz des abscheulichen Wetters, das in München besonders rauh aufzutreten pflegt, war er von früh bis spät am Studiren. Ich erfuhr sodann, daß er auch einen Ausflug nach Fürstenfeld machen wollte, wohin ihn der Ruf der prachtvollen Cisterzienserkirche des vorigen Jahrhunderts lockte. Das Rococo ist ja in keinem Lande so reich an üppigen profanen und kirchlichen Schöpfungen wie in Deutschland, namentlich im Süden, und Menzel ist ein Kenner und Bewunderer dieses capriciösesten und geistreichsten Stiles, wie es wenige giebt. Er weiß seine wunderlichen, phantastischen Formen wiederzugeben, wie kaum ein Anderer. Ich fragte ihn nun, ob er trotz des bösen naßkalten Wetters seine Studienfahrt damals ausgeführt habe. Er bejahte es und schickte sich an, mir einige seiner damaligen Skizzen vorzulegen.

Das war in seinem Atelier, vier Treppen hoch in der Sigmundstraße gelegen; eine endlose Steigung, aber per aspera ad astra. Wenn sich die Ateliersthür öffnet, und der kleine und doch so große Mann mit freundlicher Begrüßung öffnet, so tritt man in einen weiten hohen Raum, der von Allem, was die heutige Künstlermode an Ausstattungskünsten à la Makart verlangt, das gerade Gegenbild bietet. Nichts von Ausstattungsstücken, von Teppichen und all dem coketten Aufputz! Es ist als ob Menzel darin dächte wie Goethe, der auch in seinem Arbeitszimmer eine spartanische Einfachheit walten ließ und gegen Eckermann einmal äußerte, reiche wohnliche Umgebungen machten seine Production verstummen. In diesem großen, etwas öden Raum hängt unter

anderm ein nie vollendetes Werk aus der preußischen Geschichte, welches in denkwürdiger Weise Zeugniß dafür ablegt, wie wenig Menzel in seinen jüngeren Jahren von entscheidender Seite Förderung erfuhr. Es war die Zeit, wo eine unklare Romantik die Herrschaft hatte und Menzels herbe, aber wahre Kunst zu „einseitig realistisch“ befunden wurde. Was hätte der Künstler uns Großes schaffen können, wenn man ihn damals erkannt hätte! Er ist unbeirrt ruhig auf seinem Wege fortgeschritten und hat es endlich erlebt, daß seine Zeit nach manchen Irrungen und Schwankungen endlich auf seinem Punkte angelangt ist. Daß sein Standpunkt der des tiefsten Studiums der Natur stets gewesen ist, wissen wir Alle; aber nie hat dieser geistvolle Künstler den Irrthum jener Flachköpfe getheilt, als ob mit der bloßen Wiedergabe der Natur die Aufgabe der Kunst erreicht oder wohl gar erschöpft wäre.

Ich hatte recht sehr zu bedauern, daß sein kürzlich vollendetes Bild „Am Brunnen in Kissingen“ nicht mehr zu sehen war. Nur eine Photographie war vorhanden, die allerdings von der Feinheit des Werkes, von dem Reiz seiner Composition und der Ausführung Zeugniß ablegte. Die Studien zu dem Bilde, die ich sah, waren vom Zauber vollster Unmittelbarkeit. Vor einigen Jahren bei einem Besuche hatte ich's besser getroffen, denn ich sah das berühmte Bild Piazza delle Erbe zu Verona noch unvollendet auf der Staffelei und drang in die ganze Entstehungsweise desselben auf's Genaueste ein. Menzel, der nie in Italien gewesen, hatte endlich doch dem allgemeinen Zuge zum Süden folgen wollen und war richtig bis Verona gereist. Dort angekommen, fand er sich durch den malerischen Charakter der alten Stadt der Scaliger so gefesselt, daß er sich nicht entschließen konnte weiter zu gehen. Vor Allem reizte ihn das unermeßlich reiche Leben der Piazza delle Erbe, und er fing an, in seiner gewissenhaften Weise die Studien zu einem Bilde zu entwerfen. Etwas Köstlicheres in dieser Art von Schilderung der Wirklichkeit giebt es nicht. Menzel reiste mit seiner Ausbeute nach Hause und gab sich mit allem Eifer der Ausführung seines Bildes hin. Da er aber noch einige Lücken in den Studien zu bemerken glaubte, so reiste er noch einmal (oder gar zweimal? das weiß ich nicht) nach Verona,

um dann endlich mit jener Schilderung voll unvergleichlicher Lebenswahrheit hervorzutreten, die allgemeine Bewunderung erregte. Menzel ist eben niemals ein Sclave, sondern, nach Lionardos Ausdruck, ein Sohn der Natur.

Diesmal also durfte ich die Skizzen genießen, welche er im vorigen Herbst in Fürstenfeld gemacht hatte. Wie war es ihm wieder eine Lust gewesen, den krausen Schnörkeln all dieser Rococokunst nachzugehen! Daneben hatte er nicht versäumt, jene heiligen Knochengerippe seinem Skizzenbuch einzuverleiben, welche der Fetischdienst der Barock- und Rococozeit in den Kirchen des vorigen Jahrhunderts, angethan mit allem Flitterpomp der damaligen Mode, mit seidenen Gewändern, mit Perlen und Juwelen, mit Diademen, Halsketten und Ringen, auf den Altären der Verehrung einer stumpfsinnigen Menge ausstellte. Ich habe an anderem Ort bei Schilderung der Kirche von Waldsassen bei Eger von einer ähnlichen Ausstattung berichtet. Mit welchem sarkastischen Vergnügen hatte Menzel diese grinsenden Schädel mit ihrem phantastischen Aufputz nachgebildet!

Aber auch sonst bekam ich noch Manches von seinen jüngsten Zeichnungen zu sehen. So hatte er in Kissingen bei einem Bade-Aufenthalt unter vielem Anderen drei Kohlenstudien des vor seinem Fenster liegenden Gartens, und zwar sämmtlich zur Nachtzeit ausgeführt; einmal im tiefsten Dunkel, wo nur verirrte Reflexlichter auf den dunklen Gebüschen und Bäumen zitterten; dann bei vollem Mondenschein und endlich in einer mittleren Beleuchtung. Vielleicht findet sich kaum wieder ein Künstler, der, zumal bei vorgerückten Lebensjahren, in dieser unerschöpflichen Gewissenhaftigkeit die Welt der Erscheinungen immer wieder auf's Gründlichste sich zu eigen macht. Ungern riß ich mich von dem verehrten Meister los, mit dem herzlichen Wunsche, daß ihm noch manches Lebensjahr in gleicher Frische beschieden sein möge.

Außerdem machte ich noch August von Heyden, ebenfalls einem alten Freunde, in seinem Atelier einen Besuch. Bei diesem phantasievollen und vielseitigen Künstler hatte ich seit einer Reihe von Jahren manch werthvolles Werk kennen gelernt. Diesmal sah ich ein eben vollendetes großes Bild, welches einen im Schacht

verunglückten Bergmann darstellt, wie er von seinen Cameraden aufgehoben und hinausgetragen wird. Das Bild ist bei trefflich abgewogener und aufgebauter Composition von schlichter, ergreifender Lebenswahrheit. Ueberaus gelungen der Ausdruck eines fast tödtlichen Schmerzes in dem Antlitz des Verunglückten, die Abstufung in der Theilnahme seiner Gefährten, besonders der angstvolle Schreck in den Gesichtszügen eines Knaben, der offenbar zum ersten Mal Zeuge einer solchen Katastrophe wird. Auch die malerische Behandlung mit ihren tiefen Schatten und scharfen Lichtern ist ungemein wirkungsvoll. Der Künstler war mehrere Jahre selbst Bergmann und hat oft genug derartige Scenen des Entsetzens mit durchgemacht. Sein erstes großes Bild, nachdem er zur Malerei übergegangen war, schilderte einen verwandten Stoff, denn es stellte die heilige Barbara, die Schutzpatronin der Grubenleute, dar, wie sie einem verunglückten Bergmanne erscheint. Das jetzige tief ergreifende Bild wird gewiß dem Künstler allgemeine Anerkennung eintragen. —

Zum Schluß möchte ich noch von einigen Bühnendarstellungen berichten, an welchen theilzunehmen mir vergönnt war. Auch darin hat sich die neue Reichshauptstadt gewaltig verändert und ist jetzt unbedingt die erste Theaterstadt Deutschlands, selbst Wien nicht ausgeschlossen, dessen Bühnenleben gegen früher unaufhaltsam im Rückgang begriffen ist. Auch dies sind die natürlichen Folgen der allgemeinen Verhältnisse, denn während auf die Kaiserstadt an der Donau die Decentralisation des Staatenconglomerats und die Feindseligkeit der Nationalitäten verhängnißvoll wirkt und das Preisgeben des Deutschthums den Bildungskern des österreichischen Staates immer bedenklicher zersetzt, erblüht in Berlin eine centripetale Macht, welche alle Volksstämme Deutschlands an sich zieht. Berlin ist dazu Fremdenstadt ersten Ranges geworden, und so kann es nicht wundernehmen, daß dort in einem Dutzend von Theatern jeden Ranges und Werthes alltäglich die Schaulust die Häuser immer auf's Neue füllt. Dazu kommt, daß Bühnen, wie das Berliner, Deutsche, Lessing-Theater, die dem immer noch in Stagnation versunkenen königlichen Schauspielhause durchweg überlegen sind, sowohl im Répertoire, als in der Darstellung

mit einander wetteifern. Auch ist größeres Behagen, als es der Aufenthalt in diesen Theatern bietet, kaum zu ersinnen. Man hat elektrische Beleuchtung, leidet also nicht an der unerträglichen Hitze und der abscheulichen Luft, welche das Gaslicht hervorruft; man sitzt auf bequemen Plätzen, wo man ebenso gut sieht wie hört; sodann erhebt sich meist nach dem zweiten Act der größere Theil des Publicums von den Sitzen und strömt hinaus, um in den breiten Corridoren und Foyers zu lustwandeln, sich über das Stück und die Schauspieler auszutauschen und etwa am Buffet eine Erfrischung einzunehmen. So wird die Dumpfheit und Stumpfheit fern gehalten, welche eine ganze Zuhörerschaft so leicht beschleicht, wenn sie einen vollen Abend auf den Sitzen wie angenagelt verharrt.

Und welche Wohlthat, daß es einige gute Bühnen giebt, deren Répertoire nicht all den tausendfachen unkünstlerischen Rücksichten unterliegt, an welchen so viele Hoftheater kranken. Giebt es doch in Deutschland Bühnen, an welchen Stücke wie der Richter von Zalamea verpönt sind, weil diese Theater den harmlosen Charakter von Erbauungsanstalten für höhere Backfische angenommen haben, während man doch es ganz passend findet, daß in den Wagner'schen Ehebruchs- und Incest-Dramen die weibliche Jugend merkwürdige Anleitungen zur Tugend empfängt. Man wundert sich nach alledem, das Goethes „Faust" dort noch aufgeführt wird. Dann giebt es wieder ansehnliche Theater, wo man fast gar keine Premièren, sondern nur Dernièren kennt.

Alledem treten die genannten Berliner Bühnen entgegen, und ganz abgesehen von der „Freien Bühne", von deren Experimenten ich mich ferngehalten habe, ist hier Gelegenheit geboten, neue Stücke zu sehen, in denen der starke Puls der Gegenwart schlägt und einschneidende Fragen des modernen Lebens behandelt werden. So sah ich im Lessing-Theater in einer ganz ausgezeichneten Darstellung „Die Ehre" von Sudermann. Es ist sicher eines der merkwürdigsten Stücke unserer Zeit, voll scharfer Schilderung des wirklichen Lebens und Treibens in rasch fortschreitender dramatischer Handlung durchgeführt. Schon der Muth, mit welchem

der Verfasser dem Begriff der Ehre zu Leibe geht, und den Beweis führt, daß dieser Begriff nach Geburt, Stand, Erziehung und Bildung mannigfach wechselt, ja daß unter verschiedenen Völkern oft völlig entgegengesetzte Bestimmungen diesem Begriff entsprechen, fesselt den Zuhörer. Sind auch die Gestalten des reichen Vorderhauses, der Commerzienrath Mühlingk mit Frau, Sohn und Tochter, etwas zu schablonenhaft gezeichnet, so steht der Verfasser bei der Schilderung der Sippschaft vom Hinterhause, des polternden Buchbindermeisters Heinecke mit seiner Frau, seiner an den versoffenen Tischler Michalsky verheiratheten Tochter Auguste und seiner jüngeren reizenden, aber leichtfertigen Tochter Alma auf der Höhe der Aufgabe. Diese Gestalten könnten nicht lebenswahrer mit dem ganzen Localcolorit des Berliner Kleinbürgerthums hingestellt werden, als es hier durch die trefflichen Künstler des Lessing-Theaters geschah. Besonders pikant gab Fräulein Lilli Petri die den Verführungskünsten des Sohnes aus dem reichen Vorderhause erlegene Alma. Welch eine Meisterleistung bot die Scene, wie der heimgekehrte Bruder Robert die Leichtsinnige mit ergreifenden Worten auf ihre Verirrungen hinweist, in aufwallender brüderlicher Liebe sich ganz ihrer Rettung widmen will und sie beschwört, von diesem Wege abzulassen. Die reizende Sünderin hat die Arme auf den Tisch gelegt und das Köpfchen ganz darin vergraben. Der Zuschauer denkt, daß sie, von des Bruders mahnenden Worten erschüttert, in Thränen schwimmt. Plötzlich, da dieser endet, erhebt sich das unerschüttert heitere Gesicht und fragt mit der Naivetät eines Kindes: „Aber auf den heutigen Maskenball darf ich doch noch gehen?“ Nicht minder treffend ist der alte Buchbindermeister geschildert, wie er zuerst, durch den braven Sohn aufgerüttelt, mit dem falschen Pathos solcher Leute seiner Tochter stets „seinen Vaterfluch“ appliciren will, nachher aber, da der Commerzienrath mit einer Geldsumme die Ansprüche Almas an seinen Sohn abkauft, plötzlich wie umgewandelt ist, die Tochter sein Goldkind nennt und beim Hinauswerfen des warnenden Bruders durch die ganze ehrsame Familie sich kräftig betheiligt. Auf gleicher Stufe steht seine edle Gattin, die es ganz in der Ordnung findet, daß ihre Tochter mit dem jungen Herrn

„geht“, wie eben „en junget Mächen mit en jungen Mann jeht“! Sehr gut wurde auch Graf Traft, der den Grundgedanken des Stückes wiederholt zu exemplificiren hat, durch Herrn P. Rollet gespielt. Ueberhaupt war, wie gesagt, die ganze Aufführung eine musterhafte.

Ungleich minder bedeutend war in demselben Theater „Das vierte Gebot“ von Anzengruber. Der geniale Verfasser des „Pfarrers von Kirchfeld“ hat hier ein Werk geschaffen, welches über das Niveau des gewöhnlichen Wiener Rührstückes keinen Augenblick hinausragt. Wohl ist die Schilderung der verlotterten Familie des Drechslermeisters Schallanter von packender Lebenswahrheit; aber dramatisch ist damit wenig gewonnen. Für keine dieser Gestalten vermag man sich zu interessiren. Verblüffend geradezu wirkt aber der Titel. Will der Verfasser beweisen, daß man gelegentlich, wenn man das vierte Gebot befolgt, Unglück haben kann, wie Hedwig (Fräulein Barkany), die Tochter des Privatiers Anton Hutterer, die auf das Geheiß der Eltern einem ungeliebten Manne die Hand giebt, oder wie Schallanters Kinder Martin und Josepha, die an dem Beispiel ihrer liederlichen Eltern zu Grunde gehen? Ich weiß es nicht; aber dies Alles ist doch schief, verschroben und daher ungenießbar. Prächtig spielte Fräulein Marie Meyer die Großmutter.

Endlich sah ich im Deutschen Theater den „Unterstaatssecretär“ von Wilbrandt; so nennt man nämlich dort das richtiger nach seiner Hauptheldin anderwärts „Marianne“ genannte Lustspiel. Das Thema von dem jungen Mädchen, welches sich in die Politik wirft und dadurch Gefahr läuft, ihre Weiblichkeit auf's Spiel zu setzen, hätte von einem Dichter wie Wilbrandt wohl tiefer gefaßt und bedeutender durchgeführt werden sollen; allein auch so, als heiteres, stellenweise übermüthiges Lustspiel voll Wilbrandt'schen Humors und reich an hochkomischen Situationen, ist das Stück amüsant genug und vermag wohl einen Theaterabend lang zu fesseln. An die Unmittelbarkeit und Liebenswürdigkeit der „Maler“ desselben Verfassers reicht es freilich nicht heran. Gespielt wurde vortrefflich, namentlich gab Fräulein Sorma der Titelrolle, der temperamentvollen, heißblütigen Marianne, eine

vorzügliche Verkörperung, bei welcher doch auch der Reiz liebenswürdiger Weiblichkeit zu seinem Rechte kommt, ohne welchen die Rolle unmöglich Sympathie zu erwecken vermöchte.

Eine Vorstellung von „Wallensteins Tod“ im Berliner Theater, dem ich im vorigen Jahre manchen Genuß zu verdanken hatte, entging mir zu meinem großen Bedauern. Ich hätte gar zu gern einmal wieder Ludwig Barnay in der Titelrolle gesehen, denn er ist ohne Frage einer der bedeutendsten Wallenstein-Darsteller der deutschen Bühne. —

Zuguterletzt habe ich nun noch von einem musikalischen Genuß ersten Ranges zu berichten. Daß auch im Bereiche musikalischer Aufführungen Berlin einen hohen Rang einnimmt, ist allbekannt. Eine Stadt, in welcher ein Joachim wirkt und ein Quartett führt, ist dadurch schon eine Musikstadt in des Wortes vollster Bedeutung. Ich fand diesmal leider keine Gelegenheit, den großen Meister zu bewundern. Aber auch in Aufführung großer Chorwerke steht Berlin voran, denn in welcher Stadt wäre es möglich, wie es dort diesmal vorkam, die beiden Passionsmusiken von Bach, den Tod Jesu von Graun und die Große Messe von Beethoven in einer Woche zu hören! Ich begnügte mich mit dem letzteren Werk, welches der Stern'sche Verein im Saale der Philharmonie unter Leitung von Max Bruch zur Aufführung brachte. Vor dreißig Jahren hatte ich das Werk in demselben Verein unter Sterns Leitung mitgesungen, und seitdem hatte mein zähes musikalisches Gedächtniß jede Note desselben mir treu gegenwärtig gehalten. Wie überwältigend dieses Riesenwerk, in welchem der mystische Klang altkirchlicher Weisen mit dem kühnsten modernen Subjectivismus sich wundersam vermählt, auf jedes empfängliche Gemüth einwirkt, brauche ich nicht zu sagen. Glaubt man doch schon im Credo zu sehen, wie die Weihrauchwolken im Sonnenlicht, das durch die hohen gemalten Fenster einfällt, farbenverklärt zu den kühnen Wölbungen emporwallen. Das Benedictus mit seinen zauberisch verklärten Weisen läßt das Gemüth in ungeahnte überirdische Welten emporschweben, und das stürmische, fast gewaltsame Dona nobis pacem mit seinem leidenschaftlichen Rufen reißt die Seele auf seinen kühnen Schwingen weit mit fort vor

den Thron des Höchsten, wo Alles sich in ewigen Jubel auflöst. Die Aufführung war sorglich vorbereitet und gelang vollkommen; namentlich waren die in ihrer enormen Höhenlage fast unmöglichen Chöre von absoluter Reinheit der Intonation. Stärkere Wirkungen wären allerdings an manchen Stellen zu wünschen gewesen; aber die Chöre sind für die gewaltige Größe des Raumes etwas unzureichend.

Mit diesem Eindruck schied ich von Berlin, dankbar für eine Fülle von Anregungen, wie sie in solchem Reichthum kaum eine andere Stadt zu bieten vermag.

Gedichte von Otto Roquette.

Zum drittenmale bietet uns Roquette eine Auswahl seiner Gedichte, und wir haben allen Grund diese „veränderte und vermehrte" Auflage willkommen zu heißen. Denn gestehen wir es nur: auch wir gehören zu den thörichten Leuten, die in allem Drang der Tagesarbeit gern einmal innehalten und auf die Töne echter Dichtkunst lauschen. Roquette aber gehört ohne Frage unter den Tausenden von Reimkünstlern und Versifexen zu den wenigen Auserlesenen, welche sich Lieblinge der Muse nennen dürfen. Mancher kecke Spatz zwitschert aus Leibeskräften und hält sich vergnüglich mindestens für einen Finken oder eine Amsel; hier aber ist wahrer Nachtigallenschlag, voller Herzenston der Poesie. Wo man das kleine Buch nur aufschlägt, es strömt daraus mächtig jene Stimmung hervor, welche die Seele wonnig ergreift und über den Wust des Alltaglebens hoch hinaushebt. Uns ist zu Muthe als wanderten wir mit einem lieben Gesellen durch die trauten Waldgebirge Mitteldeutschlands, durch die Buchenhaine etwa des Niederwaldes, oder als säßen wir zu Aßmannshausen, Bingen, Remagen, oder wie alle die weinseligen Orte heißen, sähen in stiller Sommernacht die im Vollmond glitzernden Wellen des herrlichen Stromes unaufhaltsam dahinfließen, lauschten seinem melodischen Rauschen und begleiteten es mit verständnißinnigem

Gläserklingen. Die lieblichen Gelände am Rhein, Main und Neckar nicken uns aus Roquettes Gedichten mit bestrickendem Zauber entgegen.

Kaum giebt es bei uns einen anderen Dichter, der glückselige Wanderlust mit so frischen Tönen gepriesen wie Roquette. Wie lockt es gleich aus dem ersten Liede:

„Vom Berg ergeht ein Rufen,
Und Antwort schallt im Thal,
Da springen von grünen Stufen
Die Quellen allzumal.
Und Eines ruft's dem Andern,
Das klinget fern und nah:
Die rechte Zeit zum Wandern,
Die Frühlingszeit ist da!

O du holdselig Weben
In Wald und Thal und Höh'n!
Nun athmet Alles Leben
Und findet's gut und schön.
Nun mit der Lerche steige,
Mein Wandersang, empor,
Und klinge laut und zeige
So frisch dich wie zuvor!

In der That: „so frisch wie zuvor" klingen diese Lieder. Sie sind nicht veraltet, haben im Strom der Zeit sich bewährt und ihre Jugendkraft behalten. Gute Geister sind es, die uns im Geleite des Dichters auf Schritt und Tritt beschützen, wie er sinnig in einem anderen Wanderliede singt:

„Alle Musen zum Geleite
Gabt ihr mir auf meine Fahrt,
Und so bleibt auch in der Weite
Herz und Sinn mir wohlbewahrt.
Will zu lang der Weg mir werden,
Weiß ich treu mir zugesellt
Meinen Himmel schon auf Erden
Und im Herzen meine Welt."

Was Roquette in der neuen Auflage bietet, sind ohne Ausnahme Dichtungen, die eine strenge Selbstkritik bestanden haben. Mit gereifter Erkenntniß und geläutertem Kunstgefühl hat er seine älteren Jugendlieder gesichtet, und was er in die neue Auflage herübergenommen hat, sind lauter echte Perlen der Poesie. Keines davon möchten wir missen; jedes spiegelt uns das junge Dichtergemüth im schönen Einklange mit Natur und Menschenwelt; wenige unter den Modernen geben uns einen so harmonischen Eindruck. Offener Sinn für die Herrlichkeit der Natur, wonniges Schweifen in den lieblichen Flußthälern und der dämmerigen

Waldesnacht deutscher Gebirge, das ist der Grundton dieser Jugendlieder. Dabei mischt sich nichts Weichliches, Sentimentales in die gesunde Reinheit und Frische der Empfindung. Ebensowenig sucht er, wie so manche, die sich gern zu Titanen hinauflügen möchten, in gewaltsam forcirter Erregung sich „interessant" zu machen. Wenn einmal ein Leid die glückliche Grundstimmung trüben will, so bezwingt er es in tüchtigem Ringen wie ein Mann und schnell nach wildem Gewittersturm leuchtet wieder die Sonne. So heißt es in dem schönen Gedicht „Einkehr":

„Doch in tiefstem Schmerzensringen
Und im Sturm der Leidenschaft
Kämpfe sich aus Todesschlingen
Deines bessren Wollens Kraft.
Und sie steigt zum Licht gezogen,
Wie, von Morgenglanz umwebt,
Aus beruhigt blauen Wogen
Sich der Schönheit Göttin hebt."

Etwas von der edlen griechischen Sophrosyne lebt in seinen Gedichten, und dieses Milde, Maßvolle, das aber wahrlich weltenfern ist von Philisterei und Pedanterie, verleiht allen seinen Werken einen Zauber der Reinheit und Klarheit, der auf dem Ethos einer harmonischen Menschennatur beruht, die sich in Kämpfen geläutert hat. Den Meister lauterster Formvollendung, den selbst das kleinste Lied erkennen läßt, finden wir dann auf der Herrscherhöhe in den tiefen, gedankenreichen Gedichten „aus der Werkstatt". So gleich in dem ersten:

„Du, meine Kunst, hast durch das Leben
Als holde Gottheit mich geführt!
Von dir allein ward mir gegeben
Was mich als Freud und Glück berührt.
Durch dich empfing ich Kraft und Willen
Mir selbst zu bilden meine Welt,
Und die ich mir erschuf im Stillen,
Hast du mit heil'gem Strahl erhellt."

Weihevoll sind die meisten dieser Lieder; namentlich die „Tempelweihe", „die Lampe" und vor allem die „Stimmen der

Nacht", die in dem melodischen Fluß der Rhythmen wahrlich an Goethe erinnern:

„Stimmen der Nacht!
Schön in des Mondes
Und der Gestirne
Silberner Dämm'rung
Ueber dem Strom
Tönet das Rauschen,
Säuselt der Windhauch,
Dringt aus den Blüthen
Rufender Nachtigall
Schmetterndes Lied."

Voll und ganz ist Roquette in diesen Gedichten Lyriker, und zwar einer unserer besten! Aber auch Gestalten, bald heitere, bald ernste, weiß er uns lebensvoll hinzustellen; ich will nur an Jorinde, die sieben Nixen, Tristan und so manches andere erinnern. Seinen graciösen Humor läßt er in Gedichten wie „Das Eselslehen", „Narrenlied", „ein Sauerampferkranz" spielen, wo ein Küchenrecept mit köstlicher Schalkhaftigkeit meisterlich in Versen sich darstellt. Denselben Humor, verbunden mit der genialen Vollgewalt über Sprache und Versbau, läßt er in den Hinkejamben „Formstudien", noch freier vielleicht in dem an Schack gerichteten Gedicht „Virtuosität", den Zügel schießen; man höre nur den Schlußvers:

„Denn stets mit der gewohnten Reime Ticktack
Eintönig klingt zu oft der Strophen Uhrwerk.
Recht hat der Dichter wenn in lust'gem Tricktrack
Er spielend zwingt des spröden Reims Naturwerk.
Wer kühnlich wagt, der fährt auch wohl im Zickzack
Und bringt zum Ziele sein poetisch Fuhrwerk.
So widm' ich dir o Freund, dies Bündel Schnickschnack,
Der formend du so viel gebracht in Schick, Schack!"

Auch die große Erhebung des Vaterlandes im Krieg gegen Frankreich ist nicht spurlos an dem Dichter vorübergezogen; er widmet ihr einige warm empfundene Lieder, aber auch hier bleibt er der Poet der Humanität, des allgemein Menschlichen, Edlen und Schönen, ohne in das wilde Säbelgerassel zu verfallen, das bisweilen in unserer Lyrik mit seinen gellenden Tönen sich bis zum Mißlaut gesteigert hat. Dagegen bringt er uns in seinem „Rheinischen Liederspiel", das er „Ferdinand Hiller, dem Componisten dieser Lieder", gewidmet hat, wieder Klänge altgewohnter, lieb-

gewordener Weisen. Ich mag mir nicht versagen von dem köstlich thaufrischen Liede „Morgens am Brunnen“ den Anfang mitzutheilen:

„Er kam in der Frühe
Wie der Morgenwind,
Nußbraun seine Locken,
Sein Fuß geschwind.
Ins Auge die ganze
Seele gedrängt —

Ach, der eine Blick
Hat das Herz mir versengt!
Und ich stand, als ob ewig
Ich schauen gemüßt —
Er hielt mich umschlungen,
Er hat mich geküßt!“

Den Schluß der Sammlung bildet eine Reihe kleinerer Sprüche unter dem Gesammttitel „Von Tag zu Tage.“ Hier begegnen wir meist sinnigen Gedankengeweben einer Reflexion, die doch ihre Gebilde auf den Goldgrund der Poesie setzt. Wohl blitzt zuweilen ein Zornblick, wohl schallt dazwischen Geißelschlag schneidiger Satire; im Ganzen aber waltet auch hier ein milder, echt humaner Geist:

„Sei einsam, treibt dich dein Gemüth
Dich selber zu bezwingen;
Sei einsam, wenn dein Herz erglüht
Ein Höchstes zu vollbringen!

Doch einsam flieh'n aus der argen Welt
Weil du dich dünkst gerechter,
Nur deinem lieben Selbst gesellt,
Das macht dich alle Tag' schlechter.“

Doch genug der Proben, obwohl sich noch gar manches entgegendrängt, das nicht minder schön und tief empfunden als die wenigen mitgetheilten Bruchstücke. Nur das eine sei noch gestattet, darauf hinzuweisen, daß Roquette vor kurzem auch eine neue und zwar die vierte Auflage seiner prächtigen epischen Dichtung „Der Tag von St. Jakob“ (J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1879) hat erscheinen lassen. Mir ist diese jugendfrische, kampfmuthige, von Freiheits- und Vaterlandsgefühl durchglühte Erzählung stets besonders sympathisch gewesen. Wie trefflich hat der Dichter verstanden uns in jene große Heldenzeit zu versetzen, und welch ein kräftiger Hauch von Hochgebirgsluft weht in diesen gepanzerten

Gesängen! In der neuen Auflage hat Roquette mit gereiftem Kunstverständniß die an sich zwar schönen uud von uns schmerzlich vermißten, aber den Bau des Ganzen vielleicht belastenden lyrischen Gedichte der Einleitung ausgemerzt, um den Gang der Handlung straffer zu spannen und knapper zusammenzufassen. So ist das lebensvolle Werk gereift und geläutert aus abermaliger kritisch-poetischer Feueresse hervorgegangen. Allen Verehrern des Dichters möge es aufs neue empfohlen sein.

Idyllen und Elegieen von Otto Roquette.

Otto Roquette gehört zu jenen echten gottbegnadeten Dichtern, die uns aus dem Wuste des Alltagslebens in reinere Sphären emporheben, so oft sie in die Saiten greifen. Und wie reich und mannigfaltig ist seine Begabung! In bezaubernden Weisen läßt er das deutsche Lied erklingen, während er nicht minder formvollendet und anmuthig die antiken Versmaße handhabt; in neckischen und ernsten epischen Gesängen, wie dem unvergeßlichen Erstlingslied von „Waldmeisters Brautfahrt", und den nachfolgenden „Herr Heinrich", „Tag von Sanct Jakob", „Hans Haidekukuk" und dem „Rebenkranz" zieht deutsches Leben und Lieben farbenfrisch, gemüthsinnig, naturfreudig an uns vorbei. Wieder dann erhebt er sich zu tragischem Kothurn in ergreifenden Dramen, wie dem „Feind im Hause", den „Protestanten in Salzburg" (auf unseren Bühnen viel zu wenig gekannt) und besonders dem tiefsinnigen „Gevatter Tod", den wir zu den gehaltvollsten Schöpfungen dieser Art zählen. Nicht minder steht ihm der ausgelassenste Humor zu Gebote, wie er ihn im „Schatz des Rhampsinit" und besonders dem kürzlich dramatisirten „Reineke Fuchs" glänzend entfaltet. Endlich ist auch das Gebiet der Novelle und des Romanes mehrfach von ihm betreten worden, und wenn wir mit herzlicher Freude hier ebenfalls

mancher gelungenen Leistung wie „Titze von Krixen“, „Vogel flieg’ aus“, „Ich und meine Kompanie“ u. s. w. gedenken, so soll doch nicht verschwiegen werden, daß die verschlungenen Fäden moderner Lebensconflicte, die subtile Dialektik zugespitzter psychologischer Probleme im Ganzen weniger zu seiner Domäne gehören. Eins aber muß in all diesen verschiedenen Schöpfungen betont werden: der reine, sittlich hohe Geist, der in allem waltet, was wir seinem Genius verdanken. Und dies ist doppelt werthvoll in einer Zeit, deren Literatur auf bedrohlichste Weise die Elemente des Gemeinen, wüst Sinnlichen, Sensationellen pflegt, so daß wir einer niedrigen Ochlokratie immer unaufhaltsamer entgegenzutreiben scheinen.

Um so erquicklicher wird uns da jede Begegnung mit einer Kraft, welche in der Poesie noch die Offenbarung eines Göttlichen pflegt und an den Altären des Idealen ihre lautere Opferflamme entzündet. Und so heißen wir denn die neueste Gabe Roquette’s, die eben in einem zierlichen Bändchen an’s Licht tritt, von Herzen willkommen. Mehrere dieser fein ciselirten Gebilde waren uns schon liebe Bekannte; aber wir haben sie wieder und wieder gelesen und dabei das seltene Hochgefühl empfunden, in eine reinere Welt, zu Gestalten edelsten künstlerischen Gehalts uns entrückt zu sehen. Weit hinter uns versinkt in lastenden Nebeln die nach Gewinn und niederem Genuß jagende Hetze des Tages, wir lassen uns vom Dichter auf lichte Höhen entrücken, wo die ewigen Gestalten thronen, wo im Morgensonnenglanz einer reineren Welt die Ideale des Schönen, Guten, Wahren lebendiger vor uns wandeln.

Sämmtlichen Gebilden dieser kleinen auserlesenen Reihenfolge ist das Eine gemeinsam, daß sie sich ausschließlich in antiken Versmaßen bewegen und zwar theils in Hexametern, theils in Distichen, einmal auch in jenen anapästisch geflügelten Rhythmen, die der Parabase der antiken Komödie geläufig sind. Dadurch werden alle hier behandelten Stoffe, auch die der unmittelbaren Gegenwart und ihrer Umgebung angehörenden, in eine höhere Sphäre gerückt; sie empfangen, anstatt einer scharf ausgeprägten localen und zeitlichen Bestimmtheit, die Signatur des

allgemein Menschlichen, gleichsam über Zeit und Raum in duftiger Verklärung Schwebenden. Hiemit soll aber nicht gesagt sein, daß ihre stofflich substantielle Wahrheit dadurch verflüchtigt würde, vielmehr wird man überall in den Gestalten den echten Pulsschlag des Lebens, die feinste und wahrste Scala der Empfindungen bemerken. Echte Cabinetstücke zarter Seelenmalerei wie in den „Herzensgeschichten" und „kleinen Fußtapfen" wird jeder Freund der Poesie mit hoher Befriedigung genießen. Und so überall, mag der Dichter uns in die Welt des classischen Alterthums versetzen, wie in den wunderbar bewegten „Naturstimmen", „Olympia", „Eros", oder uns in den Anfang der neuen Zeit blicken lassen wie im „Zauberer Virgilius", der einen Moment aus dem Leben Huttens zur Grundlage hat.

Der Inhalt der Sammlung zerfällt in drei Abtheilungen, deren erste ausschließlich „Idyllen" enthält. Das drollige „bukolische Salongespräch" paßt nicht recht in diese Umgebung; es hätte seine richtigere Stelle in der dritten Abtheilung gefunden, wo der humoristisch-satirische Ton vorherrscht, während wir das allerliebste Gedicht „Der böse Schüler" von dort in die erste Gruppe versetzt hätten. Doch dies nur beiläufig, da es ja ganz nebensächlich ist. Jene „Idyllen" nun sind nach der Fülle tiefsten Lebensgehalts, gesättigter Schönheit der Anschauung, Feinheit psychologischer Zeichnung, wunderbarer Klarheit und Formvollendung zum Theil geradezu classisch zu nennen. Sie reihen sich ohne Frage dem Besten, Geläutertsten an, was irgend unsere Literatur aus ihrer classischen Epoche uns aufbewahrt hat. Ein Hauch des Ewigen berührt uns mit stimmungsvoller Macht, denn wir fühlen, daß wir hier in's Heiligthum der Poesie eingetreten sind. Namentlich gilt dies von den „Naturstimmen", durch deren bezaubernde Gewalt der Gesang in der Seele des Dichters entbunden wird. Man höre, wie das Hervorbrechen der Quellen geschildert ist:

„Lichtlos tief im Geklüft, ansammelt sich thauige Feuchte,
Blindlings treibt sie noch hin, nieder zu sickerndem Spalt!
Bis sie gewichtiger sinkt, und vom ersten gefallenen Tropfen,
Hoch von der Wölbung her, drunten erklingt das Gestein;

Tropfen um Tropfen drängt, sie folgen sich eilig; es rieselt,
Sprudelt und perlt von der Höh rings durch das Quellengemach . . .
Draußen ist strahlender Tag, ist Freiheit! Grollend und drängend
Uralt ewigen Lauf nimmt die erwachende Kraft,
Steil von dem Felsenthor ist der Absturz. Finster und pfadlos
Starrt um der Klippen Gezack drohende Tiefe der Nacht.
Jählings schießen die Wasser hinunter, von Stufe zu Stufe
Schäumend und tobend, in Dampf hüllend den rasenden Sprung.
Aus der Verwirrung Strudeln, die Tiefe mit Donner erfüllend,
Reiße dir, kämpfe dir, Bach, wieder zum Lichte die Bahn!

Im Geist echter Idylle ist sodann die Schilderung des „Festes der Kelter“ gehalten; die Hirten mit ihren Gaben kommen herbei, die Jugend schickt sich zu festlichen Spielen an:

„Aber das herrlichste bringt und die schönsten der Kränze dem Feste
Preiswetteifernd im Lied seelebeschwingter Gesang.
Hier in den Reihen zu stehn, ein Geweihter, die Klänge zu finden
Allbestrickender Kunst, größer nicht wüßt' ich ein Glück.
Würde kein Kranz auch mein, nur zu singen begehrt' ich, zu singen!
Ja, und ich fühl's! In der Brust wacht es von heute mir auf.“

Gewiß ist die Wonne, das in sich selbst ruhende Glück der Dichtkunst niemals begeisterter geschildert worden. Und so entläßt uns denn der Poet am Schluß dieses, edelste Gluth hauchenden, Gesanges mit einem weltumfassenden Ausblick in's All:

„Stimmen und Laute erwachen an Felsenwänden und Wipfeln,
Aber beseelter Gesang trägt sie unendlich dahin.
Immer erneut und bewegt sich Gewordenes. Leben um Leben
Reiht sich in ewigem Gang aus dem erschlossenen Keim.
Nimmer zurück, nur vorwärts hastet die Welle des Baches,
Reicher aus jeglichem Thal dehnt er und breiter die Bahn.
Rieselnde Brünnlein hüpfen von blumigen Ufern; in's Weite
Wollen sie mit, und im Arm wogenden Glanzes vergehn.
Wilde Gesellen entstürzen der Schlucht, die gebändigten reißt er
Fort, zu vereinter Gewalt fluthengeschwellterem Lauf.
Herrlich, ein mächtiger Strom, durchzieht er segnend die Erde,
Bis er zum wogenden All wandert, in's heilige Meer.“

Dieselbe großartige Naturbetrachtung, derselbe Flug hoher Gedanken begegnet uns in den reizvollen Idyllen „Olympia“ und

„Eros". Erstere versetzt uns mit lebendiger Anschaulichkeit in die klassischen Tage Griechenlands, indem sie im engen Rahmen eines Familienbildes sich die großen Tage panhellenischer Festspiele spiegeln läßt; die zweite knüpft an das berühmte Kunstwerk des Praxiteles an, der anstatt des tändelnden Knaben den träumerisch sinnenden Jüngling Eros geschaffen hat:

„Mögen sie tändelnd singen! Der Pfeil auch des Kleinen berührte
Wenig ihr Herz. Für sie bleibt es ein täuschendes Spiel.
Wenn sie die Nächte durchschwärmen, bekränzt, gleich unsern Genossen
Bei Kleonike's Gesang oder bei Hermia's Tanz,
Eros preisend im Chor, ist's nur der geflügelten Stunde
Sinneberauschende Lust. Eros ist ferne dem Schwarm.
Rein in erhabener Gottheit, bleibt er, und wen er berührt, den
Ziehet er zu sich empor, selbst mit der Schmerzen Gewalt."

Weiter webt der Dichter in der „Muschel" ein Lebensbild von friedlich idyllischem Reize in der holden Beschränkung der einfachsten Verhältnisse und Zustände, während er im „Zauberer Virgilius" ernstere Töne anschlägt, die in den Gestalten Huttens und seines Freundes Justus den Kampf der neuen Geistesmächte gegen mittelalterliche Dumpfheit anschaulich schildern. Ein ergreifendes Schicksal, mächtig in den Hintergrund erhabener Alpenwildnisse gestellt, entrollt „der Verschollene", liebliche, zart bewegte Seelenzustände treten in den „Kleinen Fußtapfen" und den „Herzensgeschichten" vor uns hin, indeß die „Pansgrotte" uns in die herrlichen Waldeinsamkeiten des Südens führt und das Ineinanderweben antiker Sagen und christlicher Legenden mit poetischer Kraft zur Anschauung bringt. Ueberall sind mit der lebensvollsten dichterischen Phantasie Menschengestalt und Naturumgebung innig miteinander verflochten. Hier herrscht ein Geist, wie in den Preller'schen Odyssee-Landschaften, plastisch bestimmt, classisch vornehm.

Die zweite Abtheilung „Aus den Lehrlingsjahren" enthält eine großartige „Niobe", vor Allem aber die zartgefühlte Erzählung „Tonio", eine unter südlichen Himmel und in italienische Verhältnisse übersetzte Variation von „Hermann und Dorothea", deren holde Gestalten, umflossen von dem Zauber der Gebirge

und Uferlandschaften des Comer See's, Niemand ohne tiefe Herzensbewegung betrachten wird. Doch eilen wir über diese anmuthigen Gebilde fort, um der dritten Abtheilung „Elegien und Monologe" noch einige Aufmerksamkeit zu schenken. Den Titel „Elegien" dürfen wir nicht so genau nehmen, denn es handelt sich hier größtentheils um satirisch-humoristische Ergüsse, in welchen der Dichter seine Ansichten über manche Verkehrtheiten der Zeit zum Besten giebt. Es sind eigentliche Herzenserleichterungen, mit geistreicher Feinheit und Grazie in's Gewand antiker Rhythmen gehüllt, voll Witz und treffender Sarkasmen, über denen aber attische Anmuth ausgebreitet liegt. Von ergötzlicher, humorvoller Beweglichkeit sprudelt das Gedicht „Reisepflichten", eine Art modernsten Selbstgesprächs, voll frappanter Lebenswahrheit. Tiefer greift der Dichter in der Epistel „Altmodisch", wo er seinen Gegensatz zu den herrschenden Strömungen der Zeit sarkastisch zum Ausdruck bringt. Hier eine Probe:

„Aber noch Schlimmeres mußt Du erfahren! Du lässest die Kunst ja
Gelten, ich weiß; doch die Kunst scheint Jedem von uns ein Verschiednes.
Denn Du forderst mich auf, mit Dir zu dem höchsten der Feste
Zu wallfahrten, zu schau'n und zu hören die neu'sten Triumphe,
Welche die Kunst sich erschuf. Nur leider, ach, muß ich bekennen,
Daß kein innerer Drang mich zu dem Walkyriencircus
Nach Bayreuth hinzieht und zum stabreimstammelnden Wotan;
Zwar ist's lustig, wie dort, mit Pauken sich selber verkündend,
Prangend die Großmannssucht vor Fürsten und Capitalisten
Handwerksmäßig rumorend und sinnbetäubend sich durchsetzt,
Wie sie den Sieg sich erworben, den Sieg musikalischen Faustkampfs."

Es wäre wohl der Mühe werth, wenn der Dichter den Baalsdienst in Bayreuth, der einem modernen Juvenal den prächtigsten Stoff bieten würde, in ausgeführterer Schilderung behandeln wollte; auch der Ausstellungsschwindel unserer Zeit und manche Seite des heutigen literarischen, gesellschaftlichen und politischen Lebens verdienten wohl eine ähnliche Behandlung. Ganz vortrefflich ist z. B. in der Epistel „Von Zeitschriften" jene Hetzjagd concurrirender Unternehmungen verspottet, welche uns mit zahllosen Monatsrevuen u. dgl. überschüttet, den Markt

überschwemmt, das Publicum verwirrt und endlich von der ruhigen, stetigen Lectüre zusammenhängender Schöpfungen abzieht:

„Ob ich die Monatschrift schon gesehen, die neu'ste, so fragst du?
Welche der neu'sten, o Freund, ist gemeint? denn so lange das Jahr geht,
Bringt fest jeglicher Monat die neu'ste. Du rühmst, daß die „ersten
Kräfte" dafür man vereint, sie zur ersten von allen zu machen?
Wende Dich zur vorneu'sten, zur vorvorneu'sten, zur drittletzt
Neu'sten, sie rühmten sich alle des Gleichen, sie hätten die „ersten
Kräfte" des Tages vereinigt und immer dieselben."

Und die Beschaffenheit dieser modernsten Erzeugnisse speculirender Literatur schildert er dann so:

„Gar nicht bedarf es der kräftigsten Kost, noch verlangt aus dem Vollen
Oder ein Ganzes das stets regsame Bedürfniß; am besten
Bruchstückweise zerhackt und in Schnitzeln von allerlei Abfall
Mundet ein bunter Salat und man fragt nicht nach des Bestandtheils
Ursprung, noch nach der Küche, worin er gehackt und gemengt ward."

Von ähnlicher Wucht und nicht minder einschneidender Bedeutung ist die Parabase, welche der Poet als „Hanswursts Vorrede zu der ungeschriebenen und nicht zu schreibenden Komödie die Todtenrichter" bezeichnet. Hier hält er in seinen stolz dahinrollenden Anapästen Umschau und Gericht über das moderne Theater, seine Lenker, den Geschmack des Publicums und was sonst noch dahin gehört. Wir mögen uns abermals eine Probe nicht versagen:

„Doch hapert es wo — und es hapert gewiß (was hapert denn nicht auf der Welt wo?)
So trügen die Schuld nur die Leiter im Haus, die nur eben noch Pächter am Zoll sind,
Und selten was mehr in der Dichtung seh'n, als die Waare für Cassengeschäfte!
Das fliegende Wort: Ei, das Publicum will nur Possen noch sehen und lachen —,
Zum tausendsten Mal im Munde geführt von liederlich faulem Gelichter,
Das nur speculirt im Theatergeschäft, um in Eile den Sack sich zu füllen,
Und mit dem Erwerb, wie vom Sklavenverkauf, sich behaglich zur Ruhe zu setzen —
Das leidige Wort aus betrüglichem Mund, das wagt er zu läugnen von Grund aus.

Das Publicum sei, so meint der Poet, nicht schlechter — das scheint Euch zu kitzeln? —
Nicht schlechter als sonst, und besser auch sei's in der classischen Zeit nicht gewesen,
Und (Bravo Hanswurst!) — oh ich danke recht sehr! — und es komme nur immer auf Eins an:
Es so zu erziehn, daß der böse Geschmack nicht werde genährt durch Gemeines.
Denn es neigt die Natur des Menschen dahin, und er hält an dem schlechtesten Krimskrams,
So lange man ihm nicht das Bessere zeigt, und beherzt das Gewissen ihm aufruft.
Das aber verlangt hingebende Müh'. Drum wählt ein Theaterdirector
Sich raschen Verdienst, wo die Arbeit klein, und bedeutend das Cassengeschäft ist.
Dann hadert er gern als gebildeter Mann mit dem gänzlich verkommenen Zeitgeist,
Und weiß vor der Welt, daß das Gute nicht gilt, Entrüstung im Busen zu heucheln.
Wird Geist und Gemüth, jahraus jahrein, durch schmutzigen Bettel verdorben,
Dann habt Ihr es leicht mit Eurem Beweis, daß der Tasso die Casse nicht voll macht."

Und so geht es fort im zürnenden Erguß, der nach allen Seiten mit seinen scharfen Wahrheiten, wie mit der Pritsche Hanswursts zu geißeln weiß. Beherzigenswerth namentlich für alle Lenker der deutschen Bühne!

Endlich läßt der Dichter in der Epistel „Warum" und in der „Schluß-Elegie" uns einen Blick in sein innerstes Reich und seine Gedankenwerkstatt thun und fordert in edlem Stolz das Recht freiester Bewegung für seine Poesie. So heißt es im ersteren Gedichte:

„Aber in Einem doch schuf die Natur mich ähnlich den Andern:
Einzig zu folgen dem Ruf der ergriffenen Seele, woher auch,
Oder auf welches Gebiet mich fordre die innere Stimme.
Solch ein Ruf ist Gebot, ist zwingender Spruch des Geschickes
Und in den Schranken der Kunst ein Bereich glückseliger Freiheit."

Und im Schlußgedicht bringt der Dichter eine glänzende Apologie seiner antikisirenden Rhythmen, wenn er sagt:

„Wohl auch kennt er sein Recht, und bestritt' es der Tag und die Mode!"
Fest, und der Mode zum Trotz, hält er am Rechte zur Kunst!
Sein ist der ganze Bereich weltwandelnder Zeitengebilde,
Sein ist jegliche Form, die sich das Schöne geprägt!
Aber die herrlichste bleibt hellenischer Rhythmen Bewegung,
Der Theokrit noch spät reizende Bilder vertraut."

Was nun die Form betrifft — um auch darüber ein Wörtlein zu sagen —, so ist Roquette kein Nachfolger der metallnen Rhythmik eines Platen, sondern er behandelt den Hexameter und Pentameter in der freieren bequemeren Art, wie wir sie bei Goethe und Schiller kennen. Auch ist wohl hie und da ein etwas locker gebauter Vers zu bemerken, ja einmal (S. 61 der erste Vers) haben wir einen überzähligen Hexameter, d. h einen ausgewachsenen Heptameter entdeckt. Doch diese Silbenstechereien wollen wir gern anderen überlassen, und lieber den Dichter beim Wort nehmen, wenn er zum Schluß versichert:

„Hat er dem strengsten Gesetz und dem reinsten gelernt sich zu fügen,
Freier nun fühlt er die Kraft, reicher an schönem Besitz.
Dann vom castalischen Quell sich wendend zum heimischen Waldbach
Bringt er dem günstigen Tag Lieder und Reime zurück."

Theodor Fontane als Erzähler.

In den fünfziger Jahren vereinigte eine poetische Gesellschaft, der „Tunnel" genannt, in Berlin so ziemlich alles, was dort lebhafteres Interesse und eine productive Kraft für dichterisches Schaffen besaß. Es war ein glänzender Kreis, der sich damals im Café Belvedere allsonntäglich in den frühen Abendstunden versammelte, um neue Schöpfungen von den Verfassern selbst vortragen zu hören und in freier Discussion darüber ein Urtheil auszusprechen. Fontane hat in seinem liebenswürdigen Buch über Scherenberg einen summarischen Bericht über den „Tunnel" gegeben, dem wohl eine ausführliche Schilderung an geeigneter Stelle folgen dürfte. Scherenberg selbst, eines der älteren und gefeierteren Mitglieder, hatte dort zum ersten Male seine schwungvollen Dichtungen zum Vortrag gebracht und damit einen großen Erfolg erzielt. Ihm schlossen sich an der ritterliche Bernhard v. Lepel, Wilhelm v. Merckel, der feine Humorist, der damals seine köstliche Satire „Der Frack des Herrn vou Chergal", in welcher Herr v. Gerlach nicht zu verkennen war, in der von Fontane und Kugler herausgegebenen „Argo" publicirt hatte, Franz Kugler selbst, der ausgezeichnete Kunsthistoriker, der sich auf den verschiedenen Gebieten der Poesie nicht ohne Erfolg versuchte. Weiter nenne ich den fruchtbaren Erzähler Georg Hesekiel und

den „deutschen Marryat“ Heinrich Smidt, der damals eben seine Devrient-Novellen verfaßt und im Tunnel zuerst zum Vortrag gebracht hatte. Zu den Jüngeren gehörte Friedrich Eggers, der Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes,“ dabei feinsinniger Lyriker und liebenswürdiger Debatter, Hugo v. Blomberg, geistreich und vielseitig, als Maler und Poet thätig. Und eben damals tauchte die anmuthige Jünglingsgestalt Paul Heyse's auf, der seine Erstlinge dem „Tunnel“ darbot und gerechte Anerkennung und Aufmunterung dafür erntete. Neben ihm erschien eine noch jugendlichere Poetenfigur, welche gerade von München angelangt war, Felix Dahn, der durch die Frühreife und Formvollendung seiner klangvoll einherrollenden Verse Staunen erregte. Auch sonst fehlte es nicht an Gästen; ich nenne vor allem Theodor Storm, der, durch sein treues Festhalten am alten deutschen Rechte Schleswig-Holsteins aus seiner Heimat verbannt, in Potsdam eine Richterstelle gefunden hatte. Seine eben erst erschienene Erzählung „Immensee“ war überall mit Begeisterung aufgenommen worden und ließ schon ahnen, welche Reihe von Meisterwerken man noch von ihm zu erwarten haben werde.

Damals war literarisches und besonders poetisches Schaffen noch nicht zu der Breite angeschwollen, hatte noch nicht eine so geschäftliche Signatur angenommen wie heutzutage. Je weniger extensiv, desto intensiver war daher dieses ganze Treiben. Man nahm es besonders im „Tunnel“ ernst mit der Poesie, ließ nichts Dilettantisches passiren und legte stets den strengsten Maßstab an. Weit über die eigentlich literarischen Kreise erstreckte sich daher die Betheiligung, und besonders aus den künstlerischen Elementen der Hauptstadt stellte sich ein beachtenswerthes Contingent ein. Ich nenne namentlich Adolf Menzel, der stets eine rege Theilnahme bewies, und dessen Richtung in der Kunst damals ziemlich vereinzelt und von der in den idealistischen Anschauungen der romantischen Epoche aufgewachsenen Kritik wohl als „zu realistisch“ bezeichnet wurde, während er jetzt in dieser siegreichen Strömung als eines der gefeiertesten Häupter dasteht. Unter den Bildhauern waren es Fr. Drake und Wilhelm Wolf, letzterer unter der Bezeichnung „Thier-Wolf“ allgemein bekannt, der erst vor kurzem seine irdische

Laufbahn geendet hat. Dieser gab einst durch eine kleine humoristische Gruppe, die er geschaffen, dem „Tunnel“ Gelegenheit zu einer Concurrenz. Im zoologischen Garten war ein erkrankter Bär während der Operation verstorben. Wolf stellte ihn im Krankenstuhl sitzend, mit dem Schlafrock angethan, als Familienvater dar, von den Seinigen schmerzlich betrauert, während die Aerzte, in Gestalt von Affen und anderen despectirlichen Thieren achselzuckend dabei standen und die Grenzen der medicinischen Wissenschaft zu beklagen schienen. In der Concurrenz um die passende Grabschrift siegte Paul Heyse mit folgenden Versen:

„Der Bär ist nun ein stiller Mann,
Das Chloroform ist Schuld daran,
Ein ärztliches Collegium
Ging mit dem Vieh zu menschlich um.
Der Affe greint, das Bärlein flennt,
Der Wolf setzt ihm dies Monument.“

Wie ist dies alles längst den Strom hinab! Wie Viele aus jenem lebensvollen Kreise haben längst den dunklen Pfad beschritten, von welchem keine Wiederkehr! Aber geblieben ist als ein unvergänglicher Gewinn für immerdar, was damals in jenem Kreise poetisch geschaffen wurde, und dazu gehören nicht zuletzt die Balladen von Theodor Fontane (Berlin 1861) und die Gedichte, welche in zweiter Auflage (Berlin 1875) auch die schönsten seiner Balladen aufgenommen haben. Ich erinnere nur an den hochpoetischen Cyklus von der schönen Rosamunde oder an die englischen Balladen, namentlich Archibald Douglas, die Hamiltons, Jung Musgrave und Lady Barnard, den Aufstand in Northumberland, Lord Murray und so viele andere. Ein dritter Cyklus feiert die preußischen Helden: der alte Derfling, der alte Dessauer, der alte Ziethen, Seydlitz, Keith, Schwerin, Prinz Louis Ferdinand. Wenn damals Fontane in den Versammlungen des „Tunnel“ mit seiner sonoren sympathischen Stimme in dem etwas eintönigen Klangfall, den die Ballade verlangt, ein neues Werk dieser Art vortrug, so war das immer ein Festtag. Kaum ein Anderer hat sich so tief in den volksthümlichen Geist der Ballade eingelebt wie er; was er auf diesem Gebiet geschaffen, gehört zu den Perlen unserer Dichtung,

und er selbst steht unter unseren größten Meistern der Ballade in allerersten Reihe.

Doch nicht von diesen Dingen, auch nicht von seinen einfach schönen, echt männlichen, tief empfundenen Gedichten wollte ich reden. Auch nicht von jenen Werken, in denen er sich als scharfer Beobachter und lebendiger Schilderer bewährt: seinen gehaltvollen Büchern „Aus England“ und „Jenseit des Tweed“ sowie von seinen gediegenen Darstellungen des schleswig-holsteinischen, des deutsch-österreichischen und des deutsch-französischen Krieges. Ich wollte ihn nur als poetischen Erzähler vorstellen.

Noch keine Zeit sah bei uns eine solche Massenproduction auf dem Gebiete der Erzählung wie die jetzige. Ueberlegt man, daß fast jede große oder kleine Zeitung bis zu den geringsten Winkelblättchen hinab, jede Wochen- und Monatsschrift ihre Leser mit dem Lockfutter von Romanen und Novellen zu fesseln sucht, so begreift man aus dieser starken „Nachfrage“ das noch größere „Angebot.“ Es ist selbstverständlich, daß in dieser geradezu unübersehbar gewordenen Papiermasse der weitaus bedeutendere Bruchtheil von sehr mäßigem Gehalt ist; daß trotzdem all dies mit Gier verschlungen wird, bezeugt eine Gesundheit des Appetites bei unserem großen Publicum, die etwas Verblüffendes hat. Das Bedauerlichste aber bei dieser Erscheinung ist, daß manche unserer besseren Erzähler durch die Fieberhast der Nachfrage zu einer ebensolchen Fieberhast der Production sich verleiten lassen und zu einer Schnellfabrication herabsinken, die ihren Credit ernstlich gefährden muß. Macht es doch bei Manchen fast den Eindruck, als ob sie mit beiden Händen zugleich zwei Romane aus den Aermeln schüttelten! Ein weiterer Uebelstand ist das unmäßige Ausspinnen und Ausdehnen der Darstellung, in der man die speculative Rücksicht auf Gewinn argwöhnen muß.

Zu den wenigen Schriftstellern, welche sich durch dieses athemlose Hetzen und Treiben nicht aus ihrer vornehmen echt künstlerischen Ruhe bringen lassen, gehört in erster Linie Theodor Fontane. Es mag leicht sein, daß man ein oder das andere Mal mit den von ihm gewählten Themen nicht einverstanden ist: aber die Meisterschaft der Behandlung, die in der bewundernswürdigsten,

hie und da vielleicht zu weit getriebenen Knappheit der Schilderung wurzelt, wird Jeden selbst mit einem widerstrebenden Stoff versöhnen. Schon in seinen „Wanderungen durch die Mark“ und in den beiden liebenswürd'gen Büchern „Kriegsgefangen“ und „Aus den Tagen der Occupation,“ in welchen er die Erlebnisse während seiner Kriegsgefangenschaft in Frankreich und während seiner späteren Reise erzählt, trat das große Talent scharfer Auffassung und lebensvoller Schilderung glänzend hervor. Doch will ich hier nur von seinen poetischen Erzählungen sprechen. Es sind dies der Roman „Vor dem Sturm“ (4 Bde., 1878—1879), „Grete Minde“ (1880), „Ellernkipp“ (1881), „L'Adultera“ (1882), „Schach von Wuthenow“ (1883), „Graf Petöfi“ (1884), „Unterm Birnbaum“ (1885) und der 1887 erschienene zweibändige Roman „Cécile“. Also jedes Jahr ein Band: man bekommt den Eindruck einer fern von dem Dampfbetrieb der Gegenwart in ruhiger Concentration gestaltenden, durchaus auf künstlerische Ziele hinarbeitenden Phantasie. Aus dem modernsten Gesellschaftsleben geschöpft sind: „L'Adultera“, „Graf Petöfi“ und „Cécile“: Dramen voll pulsirenden, leidenschaftlichen Lebens, durchbebt von den Conflicten, wie verfeinerte Culturzustände sie herbeizuführen pflegen. Die Erzählung „Unterm Birnbaum“ ist, trotz ihres idyllischen Titels, eine leibhaftige Criminalgeschichte, meisterhaft erzählt, spannend und erschütternd; die übrigen fallen unter den Begriff des historischen Romans. Was aber allen diesen Arbeiten gemeinsam, das ist die künstlerische Meisterschaft in Anlage und Aufbau, in der leise anhebenden, aber immer mehr sich zuspitzenden und zur meist tragischen Katastrophe hindrängenden Handlung, die wunderbar plastische, mit den sparsamsten Mitteln bewirkte Lebendigkeit, der psychologische Tiefblick in der Schilderung der Charaktere und der Entfaltung der Leidenschaften. Fontane ist als echter Seher, wie der Dichter ja soll, in allen Höhen und Tiefen des Lebens zu Hause; seine Gestalten aus dem Volke sind von derselben Vollendung und Wahrheit wie die aus den höheren Gesellschaftskreisen und den mittleren Bürgerschichten. Ueberall volle Lebendigkeit und Treue, ohne kümmerliche realistische Detailmalerei. Dieser geht er geflissentlich aus dem Wege und läßt

lieber den Leser aus sparsam eingestreuten Andeutungen manches errathen; so kann er denn auch Ehebruchsdramen, wie „L'Adultera“ darstellen, ohne durch die widerwärtigen, breiten Schilderungen des Thatsächlichen, wie es die modernen Franzosen lieben, abzustoßen. Es ist stets eine tiefere, ethische, psychologische Tendenz, die er verfolgt. Von höchster Prägnanz ist sein Dialog. Er sprüht Funken und springt leuchtend heraus, so daß man die Gestalten wie auf der Bühne vor sich zu sehen glaubt. Bisweilen geht dieser Dialog in seiner geistreich pointirenden Weise vielleicht etwas zu weit und überschreitet etwa auch wohl die geistigen Umrißlinien einer Figur. Und doch, wie gern läßt man sich diese übersprudelnde Fülle von Esprit gefallen!

Unter allen diesen Erzählungen ist die weitaus breiteste in Anlage und Ausführung der Roman „Vor dem Sturm.“ Er spielt in Berlin und der Mark und schildert die Zeiten des tiefsten Verfalls in Preußen, wie sie sich zwischen der Katastrophe von Jena und dem Beginne der Befreiungskriege hinziehen. Dies ist nun ein Zeitbild ersten Ranges, ein historischer Roman in des Wortes vollster Bedeutung, der diese neuerdings vielfach nicht mit Unrecht in Verruf gekommene Literaturgattung wieder zur höchsten Stufe erhebt. Zweierlei war dazu nöthig: das tiefgründige Versenken in jene bedeutsame Periode mit der Feinheit und Schärfe des Historikers und das freie Darüberschweben über dem Stoff mit der Schwungkraft des Dichters. Beide Eigenschaften fanden sich in Fontane in vollkommener Verschmelzung und Durchdringung. Hier bleibt nirgends „ein Erdenrest“ trockener Forschung als ungelöstes Residuum, sondern alles ist in lebendigste Anschauung übersetzt. Und welch' ein Hauch fesselnder Unmittelbarkeit liegt auf der Schilderung von Land und Leuten! Wie ist diese märkische Landschaft gezeichnet — am entzückendsten die Winterlandschaft! — daß man in ihr zu wandeln, zu athmen glaubt: meisterhaft durch und durch, dem Besten, was Willibald Alexis geschaffen, mindestens ebenbürtig. Es wird auch im Süden Deutschlands mehr und mehr Interesse erregen, sich mit diesen anscheinend reizlosen Gegenden vertraut zu machen, in denen aber vor allem dasjenige lebt und webt, was die Franzosen „paysage intime“ nennen,

und in welchem, kämpfend gegen die Ungunst einer rauhen und sterilen Natur, die schwäbischen Hohenzollern und mit ihnen ihr Volk erst das geworden sind, was die Zukunft Deutschlands verbürgte!

Die Gestalten, die sich auf diesem Hintergrunde bewegen, welche Mannigfaltigkeit, welche Fülle des Lebens athmen sie. Die beiden Liebespaare zunächst sind reine, vornehme Naturen, wahrhaft liebenswürdig, und es gehört die Seele eines echten Dichters dazu, solche Figuren hervorzuzaubern. Nun aber der ganze Kreis, der sie umgiebt, das ehrenfeste, etwas knorrige Landjunkerthum, die Tante Amélie aus den Rheinsberger Tagen, welche die französische Bildung des achtzehnten Jahrhunderts in ihrem letzten Verklingen repräsentirt, als Gegensatz Tante Schorlemer, die Herrenhuterin der reinsten Observanz, der vornehme Graf Drosselstein und dann wieder Ladalinski, Vertreter specifisch preußischen und polnischen Adels, die barocke Prachtfigur des Generals Bamme und die fast unheimlich spukhafte und dabei höchst fesselnde Botin Hoppenmarieken, welche Reihe von scharf und klar ausgeprägten Charakteren! Nicht minder treu ist das Berliner Bürgerthum der Zeit in allen Schattirungen, sind die vornehmen Kreise bis zu den höchsten Spitzen hinauf lebensvoll vorgeführt. Mit einem Worte, es ist ein Buch, das man immer auf's neue lesen muß, und das weitaus zum besten gehört, was unsere Literatur auf diesem Felde aufzuweisen hat. Möchte es nur einmal durch eine billige Volksausgabe, wie die Romane von Willibald Alexis, allgemeiner zugänglich werden! Der Verleger würde mit einer solchen Veranstaltung sicher keinen Fehlschlag thun.

Der Zeit nach läßt sich daran die kleinere Erzählung „Schach von Wuthenow“ fügen, denn sie spielt unmittelbar vorher, kurz vor der Katastrophe von Jena. Hier ist in engem Rahmen ein Zeitbild aufgerollt von einschneidender, herber, ja verletzender Wahrheit. Der Stoff wird viele abstoßen, mag er auch, wie nicht zu zweifeln, auf einer thatsächlichen Grundlage beruhen. Gewiß ist die bloße Thatsächlichkeit eines Thema's nicht geeignet, demselben das Bürgerrecht im Reiche der Poesie zu verleihen. Alles kommt gerade dabei auf das Wie, auf die Behandlung und

Darstellung an; diese aber ist gerade hier von einer nicht leicht zu übertreffenden Meisterschaft. Es galt, an einem eclatanten Fall, „aus der Zeit des Regiments Gensdarmes“ den furchtbaren sittlichen Verfall des damaligen Preußen und besonders seines Heeres zu schildern. Daß ein Cavalier, und noch dazu ein Offizier, der so leichtfertig gewesen, sich die Schwäche einer jungen Dame von Stand und von makellosem Rufe zu Nutzen zu machen, nachher aus Eitelkeit, aus falscher Scham und verschrobenem Ehrgefühl sich weigert, ihr die einzig mögliche Genugthuung zu geben, und daß er dann, wie er durch höchsten Befehl dazu gezwungen wird, zwar gehorcht, aber, wie der Dichter in einem Briefe eines Kameraden des Schuldigen es aussprechen läßt, „nur, um im Momente des Gehorchens den Gehorsam in einer allerbrüskesten Weise zu brechen,“ das ist einer jener Fälle allerpeinlichster Art, in denen sich aber, wie in demselben Brief präcis dargelegt wird, „ein Symptom, eine Zeiterscheinung darstellt, welche sich nur in jener Armee zutragen konnte, die statt der Ehre nur noch den Dünkel und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hatte.“ Ich selbst muß gestehen, daß ich mich an dem Widerwärtigen des Falles nicht gestoßen, sondern mit Interesse, ja mit Bewunderung der Meisterhand gefolgt bin, die mit den sichersten Zügen dieses frappant treue Zeitbild enthüllt hat.

In die Vergangenheit, jedoch ohne bestimmte historische Tendenz, führt uns Fontane noch zweimal: in der Erzählung „Grete Minde“ und in „Ellernklipp.“ Ersteres ist eine Geschichte aus der Mark, die auf fein charakterisirtem historischen Hintergrunde uns ein Stück Menschenschicksal vorführt, und zwar eine Variante des Thema's: „Entflieh mit mir und sei mein Weib,“ dessen erschütternder Endrefrain in dem „Gestorben, verdorben“ gipfelt. Wie innig weiß uns der Dichter hier für das junge Paar zu erwärmen, das durch Bosheit der Verwandten und philisterhafte Engherzigkeit der Mitbürger in die rauhe Welt, in die Ferne, ins Elend getrieben wird. Der ganze Prozeß dieser ergreifenden Tragödie von den ersten leisen Anfängen in glücklicher Kinderzeit bis zum Untergange ist in fesselnder Weise geschildert. So sehr nimmt man Partei für die Unglücklichen, daß selbst das

ungeheure Brandopfer, welches die fast zum Wahnsinn getriebene Heldin in ihrem Rachedurst entzündet, im Leser ein Gefühl von grauenvoller Befriedigung zurückläßt.

„Ellernklipp" ist in gleicher Weise eine wohl noch dunklere, noch ergreifendere Geschichte „aus einem Harzer Kirchenbuche." Wie dort die Mark, so ist hier der Harz als stimmungsvoller landschaftlicher Hintergrund mit dem feinsten Gefühl für das Eigenartige gezeichnet. In hervorragender Weise handelt es sich wieder um einen psychologischen Proceß. Der düstere Förster oder Haidereiter, der, von einer fast wahnsinnigen Leidenschaft für sein Pflegekind ergriffen, bis zur Nebenbuhlerschaft mit seinem einzigen Sohne, ja bis zum Verbrechen sich hinreißen läßt, ist eine wahrhaft dämonische Gestalt, in welcher die alles verzehrende, alles über den Haufen werfende Elementargewalt der Leidenschaft großartig gezeichnet ist. Und das unschuldige, zarte Wesen, das in dieser Katastrophe um sein Lebensglück kommt, ist eine von jenen sympathischen weiblichen Gestalten von fast pflanzenhaft passivem Wesen, in deren Schilderung Fontane Meister ist. Auch dieser Stoff gehört in die Kategorie des Tragischen, und es mag ja sein, daß dem heutigen Geschmack so ernste, erschütternde Katastrophen nicht zusagen. Allein dieselbe Berechtigung, welche auf der Bühne die Tragödie hat, ist ihr auch im Gebiete der Novelle und des Romans zuzusprechen, und echt tragisch sind alle diese Erzählungen Fontane's.

„Unterm Birnbaum," eine Novelle mit idyllisch klingendem Titel — man denkt sich etwa den Birnbaum als Favoritplätzchen eines zärtlichen Paares — ist nichts weniger als ein Idyll, vielmehr eine Criminalgeschichte, der wahrscheinlich ebenfalls eine Ueberlieferung zu Grunde liegt. Im höchsten Grade spannend, zeichnet sich die Erzählung wieder durch die erstaunliche Wahrheit des Hintergrundes aus, der diesmal auf den Boden einer kleinen märkischen Stadt verlegt ist. Aber auch die handelnden Gestalten bis in die unbedeutendsten Nebenfiguren sind mit großer Meisterschaft gezeichnet.

Vielleicht am interessantesten für die Mehrzahl der Leser sind jedoch diejenigen Erzählungen, welche auf dem Boden des

heutigen gesellschaftlichen Lebens sich abspielen: „L'Adultera“, „Graf Petöfi,“ „Cécile.“ Alle drei haben das Gemeinsame, daß sie Variationen des Themas der unglücklichen Ehe sind. In der Adultera, welche eine allbekannte Episode aus dem Berliner Leben behandelt, wird, wie schon der Titel sagt, ein von kirchlichem wie bürgerlichem Recht verurtheiltes Verbrechen in seinem Entstehen und seinen Folgen psychologisch entwickelt. Man sollte nun erwarten, daß der Dichter die schöne Sünderin, wie es in den französischen Ehebruchsdramen meist geschieht, der ganzen Wucht tragischen Verderbens überliefern würde. Aber nichts davon geschieht. Fontane schlägt einen ganz anderen, ja entgegengesetzten Weg ein, indem er den Thatsachen der Wirklichkeit, die ihm in diesem Falle vorschwebten, treu nachgeht. Und doch wird der ernstere Leser bei tieferem Nachdenken alsbald gewahr, daß der Dichter eine poetische Gerechtigkeit, eine Sühne für das Vergehen aufstellt. Entschuldigt — wenn dergleichen überhaupt zu entschuldigen! — wird die schöne junge Frau durch den an's Rohe grenzenden Cynismus ihres Mannes; schließlich aber, nachdem sie wirklich der schwersten Schuld verfallen ist, sucht der Dichter sie dadurch zu entsühnen, daß sie für den Geliebten, als dieser sie zum Weibe genommen und bald darauf seine Existenz zusammenbricht, in redlicher Arbeit ihre Kräfte einsetzt, um ihm auf neuer Grundlage das Leben zu gestalten. Dies ist alles recht schön; allein eine rein ausklingende Lösung will es mir nicht erscheinen; ein schwerer Treubruch, Verrath am Heiligsten läßt sich wohl nicht so glatt wieder in's Gleiche bringen. Wie dem aber auch sein mag, die Zeichnung der Gestalten verräth wieder den Meister, besonders aber sind ihm die Figuren des Berliner Lebens wundervoll gelungen. Ich will nur an den Legationsrath erinnern, der alles vom Standpunkte des Besserwissens bemäkelt, und der sogar an Bismarck findet, daß er „überschätzt“ werde.

Nicht ganz so scharf zugespitzt wie hier ist die Ehestandstragödie im „Graf Petöfi.“ Fontane versetzt uns hier auf österreichischen Boden, und es ist gewiß ein hoher Triumph des Berliner Dichters, daß er auch hier die richtigen Localfarben

für Land und Leute getroffen hat. Es handelt sich in erster Linie um das oft variirte Thema von dem alten Manne, der eine junge hübsche Frau heirathet. Aber es kommen noch eine Reihe anderer Gegensätze hinzu: österreichisch und norddeutsch, katholisch und protestantisch, vornehme Kreise und Künstlerwelt, endlich noch österreichisch und ungarisch. Das alles ist auf's geistreichste in Scene gesetzt und daraus ein Gewebe von buntem und fesselndem Reiz entstanden. Der vornehme Herr, der im beginnenden Greisenalter eine junge, geistvolle, reizende Schauspielerin heirathet, weil er meint, eine Ausnahme von der Regel sei ihm gestattet, und der dann inne wird, daß Jugend eben doch immer wieder zur Jugend hinstrebt, und der nun diese bittere Erkenntniß einer Schuld oder eines Irrthums in wahrhaft vornehmer Weise sühnt, ist eine ungemein sympathische Gestalt. Dazu sind die Wiener Kreise und Lebensgewohnheiten, vor Allem aber das einsame Magnatenschloß am Plattensee mit der echt ungarischen Umgebung von Land und Leuten höchst naturtreu geschildert.

Und nun zuletzt die kürzlich erschienene „Cécile.“ Hier handelt es sich wieder um moderne Verhältnisse, und zwar um das allermodernste Thema der unglücklichen Ehe. Aber der Fall ist doch wieder ganz besonderer Art, von eigenthümlichster Complication. Diese weich und passiv angelegte Cécile ist nur aus den Voraussetzungen ihrer Abstammung, ihrer Nation, ihrer Jugenderziehung oder vielmehr Nichterziehung zu begreifen. Wie meisterlich führt uns der Dichter in das Familienleben der polnischen Edeldame Frau v. Zacha mit ihren schönen Töchtern ein, die stets auf den Prinzen wartet, der für diese schönen, aber innerlich hohlen Geschöpfe kommen muß. Wie ist das alles bis auf die Phantastik der „Pilzchen“ bewunderungswürdig geschildert! Und der Prinz kommt wenigstens für Cécile, und es fehlt begreiflicherweise unter solchen Umgebungen und Voraussetzungen dem jungen Mädchen die moralische Kraft des Widerstandes. Und so bricht zugleich mit den äußerlich glänzenden Verhältnissen doch das Unheil über sie herein, und als sie mit einer befleckten Vergangenheit in eine neue geordnete Existenz eintritt, da vollzieht sich an ihr die Nemesis. Der brüske, wenngleich ritterliche Gemahl

vermag sie nicht zu beglücken, und als in dem fesselnden jugendlichen Gordon die Persönlichkeit herantritt, die ihrem dürstenden Herzen sympathisch ist, da muß die Katastrophe kommen. Allein sie kommt nicht in der Weise, wie der Leser sie vielleicht erwartet. Es ist diesmal keine Adultera; wohl aber wirft ihre Vergangenheit plötzlich einen Schatten auf ihren Weg, der das warme Verhältniß trübt und ihren Verehrer zu einem Exceß der Eifersucht hinreißt, welchem das Verhängniß auf dem Fuße folgt.

Diese einfache, aber spannende und ergreifende Geschichte spielt sich theils in einer Sommerfrische des Bodethales, theils auf dem Boden der Berliner Gesellschaft ab. Wie Fontane letzteren beherrscht, und wie er wiederum die feinsten Schattirungen der dortigen Lebenskreise zur Darstellung zu bringen weiß, das braucht kaum bemerkt zu werden. Aber ganz köstlich und voll Humor ist besonders auch die Schilderung des bunten Menschentrödels, der solche Sommerfrischen anzufüllen pflegt, namentlich da, wo dieselben unter der fröhlichen Signatur des Berlinerthums stehen. Und wie vorzüglich ist dann wieder das Landschaftliche gegeben, dessen Stimmung mit dem Charakter der Handlung vortrefflich in Rapport gesetzt ist.

Es muß nochmals betont werden, daß Fontane mit dem feinen Ohr und dem scharfen Auge des Dichters begabt ist, der die leisesten Regungen des Seelenlebens und die Aeußerungen der mannigfachsten Charaktere, namentlich solche von complicirterer Anlage, voll zu treffen weiß. Und dabei ist alles mit jener Sparsamkeit und Knappheit gezeichnet, in welcher man den höchsten Ausdruck vollendeter Meisterschaft anzuerkennen hat. In dieser Hinsicht erinnert der Dichter an jene größten Maler Velasquez und Franz Hals, die sich von der sorgsameren detaillirenden Behandlung ihrer Jugendwerke auf der vollen Höhe souverainer Meisterschaft zu jener kühnen, breiten, großartigen Darstellung erheben, welche mit wenigen gewaltigen Pinselstrichen die volle Wucht des Lebens bis in seine tiefsten Gründe zu packen weiß. Fontane's Arbeiten werden daher, wenn manches von der Tageswoge Getragene längst hinweggefegt ist, fortleben und einen immer größeren Kreis von Bewunderern fesseln.

Dieser Kreis wird aber freilich niemals sich auf die eigentlichen Massen des Lesepublicums ausdehnen, sondern stets sich im engeren Rahmen derjenigen Elite halten, welche eine so vornehme Darstellungsart zu würdigen weiß. Denn vornehm ist Fontane's Schilderung in ihrer knappen Sparsamkeit der Mittel, in der mehr andeutenden als detaillirenden Weise der Erzählung, in der behutsamen Zurückhaltung, welche so himmelweit von der aufdringlichen Geschwätzigkeit und verschwommenen Breite so vieler, ja der meisten modernen Erzähler sich unterscheidet. Nur ein Künstler, der auf der Höhe freier Meisterschaft angelangt ist, vermag mit so weiser Sparsamkeit zu schildern. Jeder Pinselstrich sitzt, jedes Wort ist ein Pinselstrich voll souverainer Meisterhaftigkeit.

Noch eins ist allen diesen Erzählungen gemeinsam: das Aparte, Besondere der gewählten Vorwürfe. Von jeher (ich erinnere an die italienischen Novellisten und an Chaucer) ist das Aparte einer ganz besonderen, ausnahmsweisen Situation der Lieblingsstoff des Erzählers gewesen, und zwar mit gutem Grunde. Das von der Regel Abweichende, das von der breiten Heerstraße sich Entfernende muß für die Phantasie einen eigenartigen Reiz haben. In solchen Unregelmäßigkeiten, Apartheiten liegt für den Dichter die zwingende Nothwendigkeit, den tieferen Gründen nachzuspüren und das Auffallende, Räthselvolle psychologisch zu motiviren. In dieser psychologischen Vertiefung ist Fontane Meister. Besonders sind es seine Frauengestalten, in denen er das mystische Dämmerleben weich geschaffener, träumerisch-sensueller Naturen mit bewundernswerther Feinheit belauscht und auf seine letzten Gründe zurückführt. Man vergleiche Cécile, oder Hilde in Ellernklipp, oder auch Victoire im Schach von Wuthenow. Damit hängt denn auch zusammen, daß diese Frauen, wenn das Schiff ihres Lebensglückes gescheitert ist, sich so gern in den Hafen der katholischen Kirche flüchten. So ist es selbst bei der protestantisch klaren und energischen Franziska in „Graf Petöfi,“ die nach dem Zusammenbruche ihres kurzen Scheinglückes sich in den Schutz der Madonna begiebt.

Man darf dies dem Dichter nicht etwa als katholisirende Tendenz anrechnen. Nein, gründlich frei und hoch schwebt

Fontane über den engen confessionellen Schranken; aber er macht von dieser protestantischen Freiheit nicht den Gebrauch, nun einseitig alles Andere gering zu schätzen. Vielmehr giebt ihm diese Freiheit den Muth, überall auf den Grund der Dinge zu sehen, und da kann ihm nicht verborgen bleiben, wie gerade für weich geschaffene, weiblich angelegte Naturen die alte Kirche in ihrem zum Gemüthe sprechenden, die Phantasie erfüllenden Cultus einen besonderen Trost für die Mühseligen und Beladenen, für die um ihre Lebenshoffnungen Betrogenen zu haben scheint. Und so ist es immer wieder der weite und freie, das Menschenleben mit klarem Blicke überschauende Dichtergeist, der uns in Fontane's Werken, selbst wo er uns erschüttert, doch erhebt.

Gedichte von Theodor Fontane.

Fontane den Erzähler habe ich bereits im vorigen Capitel den Lesern dieses Buches geschildert. Fontane der Dichter tritt zum dritten Male vor uns hin in der neuen Auflage seiner „Gedichte"*). Und zwar ist es ein Geschenk, das er seinen Verehrern zu seinem siebzigsten Geburtstage (30. December) machte. Als die zweite Auflage der Sammlung erschien, Herbst 1874, habe ich öffentlich auf den reichen und edlen Inhalt derselben hingewiesen. Die neueste Auflage zeigt sich bedeutend erweitert und bereichert; die einzelnen Abtheilungen haben sich vielfach ansehnlich abgerundet und vermehrt; neue Abschnitte sind hinzugekommen, und das poetische Lebenswerk des Dichters, so wie er es jetzt neu geordnet hat, tritt uns in bedeutsamer Gestalt entgegen.

Fontane gehört nicht zu den Dichtern, die in jubelnd überströmender Jugendlust „Lenz und Liebe" besingen. Er tritt uns schon in seinen frühesten Schöpfungen mit reifer sinnender Welt- und Menschenbetrachtung als ernster Mann entgegen. Aber er ist nie zu der pessimistischen Weltverachtung übergegangen, mit welcher sich jetzt wieder gar mancher unreife Knabe den Schein

*) Berlin, bei Wilh. Hertz.

von Bedeutsamkeit zu geben sucht. Eine milde Theilnahme an Allem, was menschlich gut und edel ist, zeichnet ihn aus, und sein warmes Herz, seine scharfe Beobachtungsgabe weiß solche Züge auch im Niedrigen, Unscheinbaren aufzufinden. Ja selbst im Allermodernsten findet er Stoff für seine poetische Darstellung, wie vor Allem „John Maynard“ zeigt, der wackere Steuermann, der das brennende Schiff auf dem Erie-See gerettet hat um den Preis seines Lebens, und dem der Dichter die ergreifende Grabschrift setzt:

„Hier ruht John Maynard. In Qualm und Brand
Hielt er das Steuer fest in Hand,
Er hat uns gerettet, er trägt die Kron',
Er starb für uns; unsre Liebe sein Lohn.
John Maynard.“

Züge von Hochherzigkeit sind es vornehmlich, welche den Dichter zur Schilderung begeistern, und in diesen Schöpfungen, seinen „Liedern und Balladen“ steht er als einer unsreer Ersten da. Kaum Einer hat den Ton der Ballade, ihre Geschlossenheit und volksthümliche Knappheit, so meisterhaft getroffen wie Fontane. Doch das ist längst von allen Kundigen anerkannt, nur daß die Thatsache lange noch nicht so in's allgemeine Bewußtsein gedrungen ist, wie sie es verdiente. Nicht blos im Norden, auch im Süden unsres Vaterlandes sollte man mehr und mehr inne werden, daß in diesen echt männlichen Dichtungen, in welchen todesverachtender Muth, Treue, Hochsinn, ritterliches Eintreten für die höchsten Güter, stolzer Kampf gegen finstre Gewalten und ruhige Ergebung in ein feindliches Geschick sich in klangvollen, wie Schwertschlag dröhnenden Rhythmen offenbaren, ein wahrer lebendiger Stahlquell der Erfrischung und Belebung für Alt und Jung sprudelt.

Der Dichter bietet diesen Balladenschatz in ansehnlicher Vermehrung und scheidet ihn in Nordisches (hier eine Reihe prächtiger norwegisch-dänischer Balladen), Englisch-Schottisches, Deutsches und Märkisch-Preußisches. Wie er im Gebiete der englischen Ballade zu Hause ist, weiß Jedermann; Gedichte wie „Archibald Douglas“ gehören zu den classischen Perlen unsrer Literatur. Wie ist die Qual des Verbannten, die heiße Liebe zur Heimath unvergleichlich

geschildert; wie ergreifend wirkt die Steigerung des Flehens, das endlich den harten Sinn König Jakobs erweicht, so daß er vom Pferde springt, sein Schwert zieht und ausruft:

„Nimm's hin, nimm's hin und trag' es neu
Und bewache mir meine Ruh',
Der ist in tiefster Seele treu,
Der die Heimath liebt wie Du."

Es ist nicht möglich, hier auch nur das Bedeutendste herauszuheben; jedes Stück ist vollwichtig, jedes von hohem poetischen Reiz. Doch will ich daran erinnern, daß der Cyklus von der „schönen Rosamunde" und die Maria Stuart-Lieder, daß Johanna Gray, Marie Duchatel, Lady Essex dazu gehören. Wie Fontane sich in den Geist der Zeiten versenkt hat, beweist die „Puritaner-Predigt" und vielleicht stärker noch das Puritaner-Lied „Die Stuarts:

„Sie dünken nach Gnad' und göttlichem Recht
Sich dieses Landes Erben,
Und sind doch ein verloren Geschlecht
Und müssen alle sterben : . . . . .

Es kommt ein Wetter, es braust ein Strom,
Die Lüge muß verderben, — —
Die Stuarts stehen all' zu Rom
Und müssen alle sterben."

Gleiches gilt von dem prächtigen Balladen-Cyklus, den der Dichter „frei nach dem Englischen" uns bietet. Von der rührenden Ballade „Jung Musgrave und Lady Barnard" und den großartigen beiden Liedern vom Aufstand in Northumberland bis zu den „Jakobitenliedern", dem „Schwertspruch" und der „Grabschrift", wie ist da Alles echt und recht in poetischer Vollkraft. Daß Fontane aber auch des humoristischen Tones Meister ist, beweist die köstliche Erzählung „John Gilpin" nach William Cowper. Wie schlicht und treu der Volkston überall getroffen ist, das zeigen die „Jakobitenlieder", unter denen das berühmte von der schönen Maid von Inverneß, unvergeßlich allein schon durch die Klänge von Beethovens schottischen Liedern, wohl das

herrlichste ist. Aber auch sonst noch ergreift uns die Klage des Mädchens, das in der Schlacht den Geliebten verlor:

„Mein Harry war ein tapferes Blut,
Ich sah ihn neben der Fahne gehn,
Nun ist er über die große Fluth
Auf Nimmer-Nimmerwiedersehn;
Und doch nur einmal herzen ihn,
Was gäb' ich alles nicht d'rum hin!
Ich gäb' unser Hafer- und Gerstenland
Für den kleinen Finger von seiner Hand."

Dieselbe Kraft poetischer Stimmung entfaltet Fontane nun aber auch, wo er deutschen Boden betritt, besonders wenn es sich um seinen geliebten heimischen Boden, die Mark, handelt. Kann man etwas Herzinnigeres erdenken, als das Lied von „Treu-Lieschen", der verlassenen Geliebten, die stets den Liebsten erwartet und nicht fassen kann, „er habe sie verlassen?"

„Grau ward ihr Haar, welk ihr Gesicht,
Das Alter kam, sie wußt' es nicht,
Ihr Hoffen und ihr Lieben,
Ihr Herz war jung geblieben.

Und als der Tod sie heimgeführt,
Hat ihn das treue Herz gerührt,
Und mit des Liebsten Mienen
Ist er vor ihr erschienen".

Kaum minder ergreifend, von ähnlichem Hauch der Resignation durchweht ist die schlichte Erzählung „Und alles ohne Liebe". Von den historischen Balladen seien hier „Der Tag von Hemmingstedt", „Schloß Eger", „Die Schlacht am Cremmer Damm", „Der Quitzow'en Fall und Untergang" hervorgehoben. Höher jedoch und stärker pulsirt das Herz des Dichters, wo es gilt, die Helden der Zeit des alten Fritzen, Dessauer, Zieten, Seydlitz, Schwerin, Keith zu besingen, und ebenbürtig schließt sich der Derffling daran. Wie schlagkräftig hier der Ausdruck wird, davon nur eine Probe aus „Der alte Zieten":

„Sie kamen nie alleine,
Der Zieten und der Fritz,
Der Donner war der Eine,
Der Andre war der Blitz;
Es wies sich keiner träge,
Drum schlug's auch immer ein,
Ob warm' ob kalte Schläge,
Sie pflegten gut zu sein."

Dieses Schneidige, geistreich Pointirte, Knappe, das Fontanes Darstellung auszeichnet, erklärt sich wohl daraus, daß er deutsche Gemüthstiefe mit französischem Esprit, seiner Abstammung gemäß verbindet. Es ist dasselbe Element, das auch in seinen Novellen und seinem großen Roman der Schilderung und besonders dem Dialog einen so hinreißenden Zug giebt.

Mit der gleichen poetischen Begeisterung glüht dann sein Patriotismus in den Schlachtgesängen aus unsrer jüngsten Geschichte auf. Den Beginn macht das schöne Gedicht „Schleswigs Ostertag 1848".

„Ich denke Deiner, Ostertag:
Ein Nebel über Schleswig lag,
Ueber Schleswig-Stadt, über Schleswig-Land —
Der Däne hielt uns wieder in Hand,
Er hielt Schloß Gottorp, er hielt die Schlei,
Unser kurzer Traum war wieder vorbei;
Ein Nebel über Schleswig lag,
Achtundvierzig, am Ostertag."

Nun schildert der Dichter, wie die Gemeinde sich in der Kirche versammelt, wie Bangigkeit und schwerer Druck auf den Gemüthern lastet, dann plötzlich ein Gewitter sich entlädt, ein dänischer Hornist seine Landsleute mit schmetternden Signalen abruft, und die schwüle Stimmung der Gemeinde sich in den feierlichen Worten des Predigers erlöst und befreit fühlt:

„Wir rufen Deinen Namen an,
Hilf uns, wie Du so oft gethan,
Zersplittre unsrer Feinde Spott,
Du bist unsre Burg, Du bist unser Gott,
Blende die Wächter, wälz' ab den Stein! —

Er schwieg. Wie Trommeln klang es herein,
Lustiger preußischer Trommelschlag,
Heller Mittag über Schleswig lag,
Heller Mittag über Schloß und Schlei, —
Ostern war, und das Land war frei."

Nun folgt „Der Tag von Düppel", „Die Gardemusik bei Chlum", die drei siegesstolzen Lieder zum Einzug 1864, 1866 und 1871, dann die prächtigen Gesänge von „Kaiser Blanchebart" und „Jung-Bismarck". Von den weihevollen erschütternden Liedern auf Kaiser Friedrich möge hier die „Grabschrift" einen Platz finden:

„Du kamst nur, um Dein heilig Amt zu schaun,
Du fand'st nicht Zeit, zu bilden und zu baun,
Nicht Zeit, der Zeit den Stempel aufzudrücken,
Du fand'st nur eben Zeit noch, zu beglücken,
Du sahst Dein Reich und ließ'st es Deinem Erben,
Du fand'st nur Zeit, um wie ein Held zu sterben."

Und daran schließen sich die tief empfundenen Strophen, in welchen der Dichter die Heldengestalten Kaiser Wilhelms und Kaiser Friedrichs mit kurzen treffenden Zügen zeichnet:

„Wir denken Deiner, der, als Preußen todt,
Ein Knabe noch, an Preußens Grab gestanden,
Und als Gott selbst uns dann das Zeichen bot,
Uns mit befreit aus unsrer Ohnmacht Banden;
Dein Lebensabend war ein Morgenroth,
Und als des Abends letzte Lichter schwanden,
Da lagen Siegeskränze, hochgeschichtet,
Um Deinen Sarg, — das Reich war aufgerichtet.

Und denken Deiner, der, auf Tage nur,
Uns grüßend ansprach, im Vorüberschweben,
Doch dieser neunundneunzig Tage Spur
Ist uns als ewig Erbe nun gegeben;
Wie Balder, blond und leuchtend am Azur,
So kamst Du, gingst Du, Freiheit war Dein Leben,
Im Reich des Lichtes der Erwählten Einer —
Ja, Kaiser Friedrich, wir gedenken Deiner.

Vorbild in Arbeit, Treue, wahr und schlicht,
In Demuth, die der Größe sich verbündet.
So war der Eine; — hell und sonnenlicht
Hat uns der Andre Kommendes verkündet,
Ein Jeder groß in seiner Fürstenpflicht,
So ward durch sie die neue Zeit gegründet;
Uns aber, die wir stehn in ihrem Segen,
Uns ziemet Dank. Gott mit uns allerwegen!"

Bis jetzt habe ich nur das Epische, Objective, Allgemeingültige in's Auge gefaßt. Aber es fehlt bei Fontane durchaus nicht an dem Subjectiven, Lyrischen, Persönlichen und Besonderen. Während der Dichter dort hinter seinem Stoffe zurücktritt, ganz darin aufgeht, tritt er uns hier offen und liebenswürdig mit seinen eigensten Zügen entgegen. Und diese Persönlichkeit, männlich ernst und mild, ritterlich hochsinnig, voll tiefer Vaterlandsliebe, Gottesfurcht und Königstreue, des eigenen Werthes wohl bewußt und doch bescheiden und von edler Resignation getragen, wird jedem Leser lieb und theuer werden. Allem Schein und Tand des äußeren Lebens abhold, fertigt er ihn in manch satirischem Spruch mit glücklicher Ironie ab, wie besonders in dem Cyclus „Aus der Gesellschaft" mit Ergötzlichkeit zu lesen, wo ich auf den „Subalternen", den „Sommer- und Winter-Geheimrath", den „Erfolganbeter" und Aehnliches verweisen möchte. Vor Allem aber ist eine Reihe von Sprüchen anzumerken, in denen die milde, ruhige Gelassenheit seiner Lebensanschauung sich sonnenklar spiegelt:

„Nicht Glückes bar sind Deine Lenze,
Du forderst nur des Glücks zu viel;
Gieb Deinem Wunsche Maß und Grenze,
Und Dir entgegen kommt das Ziel.

Wie dumpfes Unkraut laß vermodern,
Was in Dir noch des Glaubens ist,
Du hättest doppelt einzufodern
Des Lebens Glück, weil Du es bist.

Das Glück, kein Reiter wird's erjagen,
Es ist nicht dort, es ist nicht hier;
Lern' überwinden, lern' entsagen,
Und ungeahnt erblüht es Dir."

An diese Forderung bescheidenen Selbstgenügens, in welchem der Dichter mit Recht den wahren Quell des Glückes findet, reiht er sodann das andere, nicht minder wichtige Gebot:

„Laß ab von diesem Zweifeln, Klauben,
Vor dem das Beste selbst zerfällt,
Und wahre Dir den vollen Glauben
An diese Welt trotz dieser Welt.

Schau hin auf eines Weibes Züge
Das lächelnd auf den Säugling blickt,
Und fühl's: es ist nicht alles Lüge,
Was uns das Leben bringt und schickt.

Und, Herze, willst Du ganz genesen,
Sei selber wahr, sei selber rein;
Was wir in Welt und Menschen lesen,
Ist nur der eig'ne Wiederschein."

Wahrlich, in solchen Liedern und Sprüchen weilen wir auf den Höhen der Menschheit. Tief unter uns liegen die schweren Nebel, die alle Thäler verhüllen, und uns, die wir im ewigen Lichte wandeln, leuchten die hohen Gestirne der Menschheit. Welcher Gegensatz gegen die jüngste Generation der neuesten Weltenstürmer, die im zügellosen Genuß, in der niederen Nothdurft des Alltagslebens, in der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge" das Heil der Poesie sehen! Diesen Vertretern des allermodernsten Sturmes und Dranges, aus deren Fusel aber nie ein Firnewein werden wird, und bei deren Auftreten wir an das Goethe'sche Wort gemahnt werden:

„'s ist einer von den Neu'sten,
Er wird sich grenzenlos erdreusten".

— dieser ganzen Sippe halten wir als einen stahlblinkenden Schild die Namen unsrer Großen, Edlen, Reinen, Unsterblichen entgegen, und unter dieser Schaar gebührt auch Fontane ein Ehrenplatz.

Es war dem gefeierten Dichter vergönnt, seinen 70. Geburtstag in Rüstigkeit und Frische zu begehen und die Herzenswünsche seiner Gemeinde entgegen zunehmen. Das schöne Buch, welches seinen Ehrentag schmückt, hat an seinem Bildniß einen für alle Verehrer überaus werthvollen Zusatz erhalten. So klar, fest und aufrecht, so ritterlich straff und dabei sympathisch möge seine Gestalt noch lange unter uns wandeln!

Zur deutschen Romanliteratur.

Selten ist einem heutigen Dichter eine so allgemeine huldigende Anerkennung zu Theil geworden, wie sie Theodor Fontane jüngst bei seinem Jubiläum erfahren hat. So heftige Kämpfe, so schroffe Gegensätze die literarische Welt erfüllen, hier schwiegen alle Controversen und Alle einigten sich in lauter freudiger Zustimmung. War dies für den Charakter des Menschen und den Werth des Poeten gleich ehrenvoll, so war es doch auch ebenso gerechtfertigt. Fontane theilt mit der jüngeren Generation die Richtung auf treueste Beobachtung und schärfste Darstellung des Wirklichen und Natürlichen, verbindet aber damit den hohen künstlerischen Stil der Behandlung, der den neuesten Strömungen gar zu sehr mangelt. So ist er für Alle ein wahres Vorbild der vollsten Lebenswahrheit, die aber stets dichterische Verklärung erlangt. Zugleich weiß er seine Gestalten in eine Umgebung zu rücken, die mit ihnen zusammen ein Ganzes von organischer Gemeinsamkeit bildet. Man kann nicht feiner die landschaftliche oder architektonische Umgebung mit der menschlichen Erscheinung zusammenstimmen, als es in seinen Erzählungen geschieht. Als wahrer Künstler von vollendeter Meisterschaft bewährt er sich aber vor Allem in der bewundernswerthen Knappheit der Zeichnung. Da ist kein Strich zu viel, aber auch keiner zu wenig, denn er

weiß genau (was immer der Beweis höchster Meisterschaft sein und bleiben wird), wo er einzusetzen und wo er abzubrechen hat. Statt der verschwommenen Breite der Schilderung, die uns so oft in neueren Schöpfungen peinigt, weiß er die Phantasie des Lesers, sobald er ihr die gewollte Richtung gegeben hat, durch oft lakonische Andeutung zur Mitarbeit anzuregen und gerade darin beruht einer der Hauptreize der Darstellung, die stets ganz zu fesseln weiß. Nie sind es andere als künstlerische Ziele, die er im Auge hat; aber er beherrscht so sehr die ganze Stufenleiter poetischer Ausdrucksweise, daß er stets in's Schwarze trifft und uns in den Zauber seiner Kreise bannt.

Nachdem eine Zeit lang seine Romane und Novellen nur jenseit der Mainlinie (die literarisch und künstlerisch immer noch leider nicht ganz überwunden ist) die volle Anerkennung gefunden, ist neuerdings auch bei uns im Süden ein Verständniß für die hervorragende Stellung und Bedeutung dieses vornehmen Autors erwacht und man darf daher das Erscheinen eines neuen Werkes, wie eben jetzt „Stine", als ein für ganz Deutschland werthvolles Ereigniß bezeichnen. Fontane hat in mehreren seiner vorzüglichsten Erzählungen, wie „L'Adultera", „Graf Petöfi", „Cecile", Probleme des ehelichen Lebens in den Kreisen der höheren adeligen und bürgerlichen Gesellschaft mit großer psychologischer Feinheit behandelt. In „Irrungen, Wirrungen" stieg er dann in die niederen Sphären herab und zeichnete uns in der Gestalt seiner Lene eines jener liebenswürdigen Naturkinder, wie sie jenseit des Zaunes gesellschaftlicher Etikette und conventioneller Unwahrheit aufwachsen und in schlichter Anmuth Jedermann erfreuen. Und diese Freude gewinnt in dem jungen Baron Botho den Ausdruck einer Herzensneigung, die uns der Dichter naiv und anziehend in ihrem Verlaufe schildert. Aber die äußeren Verhältnisse stellen sich der Verbindung der Liebenden feindlich entgegen; anstatt nun aber sich zu einer tragischen Katastrophe zuzuspitzen, findet auf beiden Seiten in ruhiger Resignation eine freundschaftliche Lösung statt und Jedes von Beiden weiß sich zu bescheiden und in einer Vernunftehe leidlich zu landen; Lene um so gefaßter, als sie in ihrer klaren Anschauung sich niemals Illusionen gemacht und um

so unbefangener das Glück der Liebe genossen hat, da sie keine weiteren Erwartungen daran knüpfte.

In „Stine“ handelt es sich um ein ähnliches und doch grundverschiedenes Verhältniß; aber was sich dort versöhnlich auflöst, endet hier mit einer tragischen Katastrophe. Es ist nun vom höchsten Interesse, zu verfolgen, wie dies Alles vom Dichter von vornherein angelegt und vorbereitet ist. Stine gehört derselben Sphäre niederen Bürgerthums an wie Lene, und ihr Geliebter, der junge Graf Waldemar Haldern, wiederum den höheren Lebenskreisen. Sie ist die Schwester einer noch jungen Wittwe Pittelkow, einer temperamentvollen Frau, welche ihr Geliebter, der Onkel Waldemars, mit dem bezeichnenden Beinamen „mein schwarzer Deibel“ beehrt. Die Wittwe hat ihren braven Mann mit Aufopferung und dem Einsatz ihrer bescheidenen Mittel in einer schweren Krankheit gepflegt, und nach seinem Tode hat der alte Graf Haldern sich ihrer angenommen, woraus dann ein „Verhältniß“ sich entsponnen hat. Sie läßt sich diese Beziehungen gefallen, ohne daß ihr Herz dabei mitspräche; dem alten, übrigens nicht geistlosen Roué ist der Verkehr in einer Sphäre, wo er sich ohne alle Rücksichten gehen lassen darf, eine pikante Zerstreuung. Wir lernen diese Gesellschaft bei Pauline Pittelkow kennen, wo der Graf sich mit seinem Neffen und einem Freunde, dem „Baron Papageno“, zum Souper angemeldet hat. An dieser Abendunterhaltung nimmt eine Schauspielerin Wanda Grützmacher, die erste Liebhaberin des „Nordendtheaters“ und unsere Heldin Stine Theil, die in demselben Hause ein paar Treppen höher sich selbständig eingemiethet hat und als Stickerin ehrlich und bescheiden ihren Unterhalt erwirbt. Stine und sogar ihre derber geartete Schwester finden es unschicklich vom alten Grafen, daß er seinen Neffen zu ihnen mitgebracht hat. Waldemar ist eine feine, innerlich vornehme Natur, hat aber im französischen Kriege durch schwere Verwundung für sein ganzes Leben ein Siechthum heimgetragen, welches ihn von aller ernsten Thätigkeit und dem Verkehr mit der Jugend fernhält und ihm größte Schonung zur Pflicht macht. „Ein armes, krankes Huhn“ nennt ihn die Pittelkow in ihrer drastischen Ausdrucksweise.

Meisterlich ist die Schilderung des Soupers, bei welchem sich uns alle Betheiligten mit jener wunderbaren Bestimmtheit darstellen, wie sie Fontane eigen ist. Waldemar und Stine treten kaum hervor, verhalten sich meist schweigend in einer Umgebung, deren Ton Beiden wenig sympathisch ist. Um so sympathischer werden die beiden edel und rein empfindenden jungen Leute sich gegenseitig. Man fühlt sofort, daß sich hier ein Herzensbündniß anspinnt. In der That besucht der junge Graf das hübsche, zarte, blonde Kind bald regelmäßig und weiß seine Zuneigung zu gewinnen. Das Verhältniß bleibt aber ein völlig reines, unschuldiges; nicht als ob Stine eine prüde Tugendheldin wäre; vielmehr spricht sie sich mit der Unbefangenheit einer arglosen Natur über die Beziehungen ihrer Schwester zum alten Grafen aus und weiß mit ihrem klaren Verstand und ihrem guten Herzen sich alles Menschliche menschlich zu erklären. Aber es liegt ein Glanz von natürlicher Reinheit über diesem jungen Mädchen und man begreift, daß sie für diesen stillen, halbsiechen jungen Mann einen bestrickenden Zauber hat und daß er sagt: „Ich fühle mich zu diesem liebenswürdigen Geschöpfe, das nichts ist als Wahrhaftigkeit, Natürlichkeit und Güte, nicht nur hingezogen, das sagt nicht genug, ich fühle mich an sie gekettet, und ein Leben ohne sie hat keinen Werth mehr für mich und ist mir undenkbar geworden.“

Nachdem er darüber mit sich in's Reine gekommen, begiebt er sich zuerst zum Baron, um ihn über seine Ansichten auszuholen, dann aber zum Onkel, um ihn zu bitten, bei seiner Familie nicht etwa eine Erlaubniß zu erwirken — das erkennt er sogleich als unmöglich — sondern nur, ihm heftige Scenen zu ersparen. Da der Onkel in voller Mißbilligung dies ablehnt, indem er zwar wohl ein unanständiges Verhältniß in solchen niederen Kreisen passend findet, vor einem legalen Ehebündniß dieser Art dagegen sich entsetzt, so begiebt sich Waldemar zur Geliebten, um sie um ihre Einwilligung zu bitten. Da ereignet sich das Unerwartete, daß Stine, obwohl sie oder eigentlich weil sie ihn von Herzen liebt, ihn auf's Entschiedenste zurückweist. Sie erkennt mit ihrem klaren Blick, daß aus solcher Ehe nichts Gutes kommen könne,

und da sie fest auf diesem Entschluß beharrt, so bleibt dem armen Waldemar nichts übrig, als zu verzichten. Aber damit verzichtet er zugleich auf sein Leben. Ruhig entschlossen begiebt er sich in seine Wohnung zurück und endet ein Dasein, das ohne Stine keinen Werth mehr für ihn hat.

Man sieht, es ist eine der einfachsten Geschichten, die man sich denken kann. Also nicht etwas Neues, nie Dagewesenes. Aber der ganze Zauber dieser Erzählung beruht auf dem Wie, und so soll es stets beim echten Kunstwerke sein. Zunächst ist wieder ein Localcolorit über das Ganze und jede einzelne Gestalt ausgegossen, wie es feiner, vollkommener nicht gedacht werden kann. Alle diese Figuren sind mit bewundernswürdiger Sicherheit gezeichnet: der alte Graf mit seiner frivolen Gesinnung, die doch nicht eines chevaleresken Grundzuges entbehrt, die Wittwe Pittelkow mit ihrem energischen, specifisch Berlinerischen Wesen, die köstliche Figur der Schauspielerin Wanda, selbst die Nebengestalten, wie Olga, die ältere backfischliche Tochter der Wittwe, die echte Berliner „Göre“, oder Herr und Frau Polzin, die verschmitzten Wirthsleute Stines. Vor Allem aber das Liebespaar, das ohne alle Uebertreibung schlicht und natürlich gezeichnet ist und unser volles Interesse in Anspruch nimmt. Selbst das unglückliche Ende Waldemars finden wir begreiflich und keineswegs überspannt, denn daß er so empfinden muß und nicht anders handeln kann, als er thut, verstehen wir aus seiner Natur und seinen Schicksalen vollständig.

Besonders in den Volksgestalten zeigt Fontane wieder seine ganze Meisterschaft. Er ist als echter Dichter ein Herzens- und Seelenkundiger; er weiß, wie die Menschen in diesen Sphären denken, empfinden, reden; er kennt die leisesten Schattirungen ihres Benehmens. Aber nicht minder weiß er uns die Charaktere der höheren Stände zu enthüllen. Die Unterredungen Waldemars mit dem Baron und mit seinem Onkel spiegeln uns die Anschauungen, die Gesinnungen, die Vorurtheile dieser Kreise meisterhaft. Unvergleichlich frappant ist dann das Gespräch des alten Grafen mit der Wittwe, zu der er sich entrüstet begiebt, um sie zur Rede zu stellen, weil er argwöhnt, sie habe die Geschichte mit Stine

angezettelt. Und wie verblüfft ist der hochmüthige Aristokrat wie die Pittelkow ihm sagt: „Es ist ein Unglück für meine Stine. Oder denken Sie, daß ich so dumm bin, so was für'n Glück zu halten? Ach du meine Güte, da sind der Herr Graf mal wieder aus Irrland und ganz gehörig." Und nun setzt die einfache Frau mit ihrem gesunden Menschenverstand seinem aristokratischen Dünkel den berechtigten Stolz des Bürgerthums gegenüber und zwar ohne alle Phrase in nüchterner Bestimmtheit. Einzig schön und herzlich sind dann die Gespräche zwischen den beiden Liebenden, ebenfalls ohne jegliche Floskeln, aber von einem natürlichen Adel der Empfindung, der sie uns Beide liebeswürdig macht und den herzlichsten Antheil an ihrem Geschicke abnöthigt. Und wie fein spielen die landschaftlichen Stimmungen mit hinein, die Ausblicke und die Sonnenuntergänge der Invaliden- und der Zeltenstraße, hier zugleich der letzte Sonnenuntergang des armen Waldemar!

Ein Meisterstück von Schilderung ist endlich das Begräbniß des jungen Grafen. In aller ceremoniellen Steifheit, allem äußerlichen, herzlosen Gebahren so wahr und treu geschildert, daß es doppelt erschütternd wirkt, wenn plötzlich beim Herablassen des Sarges in die Gruft hinter einem der Pfeiler ein heftiges und beinahe krampfhaftes Schluchzen gehört wird. Stine hat sich heimlich nach Groß-Haldern hinaus begeben, um dem Geliebten auf dem letzten Gange das Geleit zu geben. Durchschüttert und durchfröstelt, todtkrank kehrt sie am Abend nach Hause zurück und erschreckt auf's Tiefste ihre warmherzige Schwester, die sich sofort ihrer Pflege widmet. Während deß entwickelt sich bei Polzins folgendes Gespräch. „Nu," frug er, „is sie heil wieder da?" „Heil, was heißt heil? Die wird nich wieder." „Is eigentlich schade drum." „I, wo? Gar nich. . . . Das kommt davon." Und diese herzlos knappen Worte wirken tiefer, als ein breiter Sermon.

Wir wollen bei Besprechung dieses neuesten Werkes nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, daß seit Kurzem sämmtliche Novellen und Romane Fontanes in einer elegant ausgestatteten Ausgabe zu äußerst mäßigem Preis erscheinen. (Berlin, Dominik.) Wir

haben den Wunsch nach einer solchen Volksausgabe längst ausgesprochen, besonders in der Hoffnung, daß dann das immer noch nicht genügend bekannte und gewürdigte Hauptwerk, der große Roman „Vor dem Sturm“ zu allgemeinerer Geltung gelangen werde. Alle Vorzüge Fontane'scher Darstellung, die Schärfe und Feinheit der Beobachtung, die packende Lebenswahrheit, die Fülle und Mannigfaltigkeit der Charaktere, der sprühende Geist in ernster und humoristischer Schilderung, endlich die tiefste Kenntniß der Mark und ihrer Bewohner, der Zauber ihrer landschaftlichen Scenerien, Alles das ist in diesem köstlichen Buche zur Höhe künstlerischer Meisterschaft entwickelt. Dabei rollt Fontane hier eine Episode unserer Volksgeschichte auf, die vom höchsten vaterländischen Interesse ist. Denn während er im „Schach von Wuthenow“ den tiefsten Verfall Preußens, wie er in der Schlacht bei Jena sich offenbarte, meisterlich schildert, stellt er hier die große That des Aufschwunges und die Vorbereitung einer neuen Erhebung in einer epischen Fülle und in einer Kraft der Charakterzeichnung dar, die dieses Werk zu einer der vollkommensten Schöpfungen auf dem Gebiete des historischen Romans erheben. Dringt erst die Bekanntschaft mit dieser Meisterarbeit in weitere Kreise, so kann eine allgemeine Würdigung derselben nicht ausbleiben. Oder sollte es wahr sein, daß wir Deutsche wirklich lieber in's Weite schweifen, da das Schöne oft so nahe liegt?

Ein italienischer Roman.

(„Daniele Cortis" von Antonio Fogazzaro.)

Das anerkennenswerthe Streben, der deutschen Lesewelt gute Unterhaltungsschriften um billigen Preis zu bieten, hat unter anderen verwandten Unternehmungen Engelhorn's Allgemeine Romanbibliothek hervorgerufen, deren einzelne Bände in trefflicher Ausstattung bei klarem Druck auf gutem Papier abgegeben werden. Vier Jahrgänge dieser Reihenfolge liegen abgeschlossen vor, und da alle 14 Tage ein Band erscheint, so ist bereits eine stattliche Bibliothek von beinahe hundert dieser zierlichen Bände in den Händen des Publicums. Das Bezeichnende, worauf das besondere Verdienst dieser Sammlung beruht, ist der Umstand, daß es fast ausschließlich fremdländische Schöpfungen sind, die in guten Uebersetzungen dargeboten werden, wenn es auch nicht an einzelnen deutschen Originalwerken fehlt. Aber, wie gesagt, der Schwerpunkt liegt in dem überwiegenden Betonen der ausländischen Literatur, und da selbst den Gebildeten unter uns das Norwegische, Dänische, Polnische und auch zumeist das Italienische nicht geläufig zu sein pflegt, so erscheint es in hohem Grade verdienstlich, uns mit den hervorragenden Schöpfungen dieser Literaturen bekannt zu machen. Für die des Englischen und Französischen minder Kundigen fehlt es auch nicht an Uebersetzungen vorzüglicher Werke von Conway, Miß Braddon, Reade, Bret Harte,

von Octave Feuillet, Edmond About, Daudet, Ohnet, Malot, Greville und anderen hervorragenden Erzählern.

Wenn nun ohne Zweifel die Mehrzahl der Gebildeten es vorziehen wird, diese Werke im Original zu lesen, so sind dagegen die Schöpfungen der anderen Nationen uns minder leicht zugänglich, sodaß hier gute Uebertragungen jenem Bedürfniß nach Universalität des Erkennens entgegenkommen, welches einmal in unserer Natur liegt und schon in einem Goethe die Idee einer Weltliteratur hervorgerufen hat. So finden wir z. B. Alexander Kielland durch mehrere ausgezeichnete Romane vertreten, unter denen „Schiffer Worse" als meisterhafte Schilderung der Verirrungen religiösen Sectenwesens in der ergreifenden Darstellung des Treibens der Haugianer den Leser fesselt, während derselbe Verfasser in den zusammengehörigen Romanen „Gift" und „Fortuna" nicht minder einschneidend andere sociale Probleme behandelt. Der energische Realismus, die scharfe Beobachtung des Lebens in seinen modernsten Strömungen zeichnet die ganze norwegische Literatur unserer Tage aus. Von den polnischen Schriftstellern ist Sienkiewicz mit dem feinen Seelengemälde „Hanna", wo das alte Thema Liebe und Eifersucht neue und ergreifende Variationen bietet, vertreten, während Kraszewski in seinem „heroischen Weibe" eine farbenreiche Schilderung aus den Tagen August des Starken entrollt.

Eine ganz besondere Welt aber bilden die Italiener. Wie sich dieses hochbegabte Volk, seitdem es nach Abschüttelung verhaßter Bande sich mit leidenschaftlichem Ungestüm in die Reihe der modernen Culturvölker gestellt hat, in seiner bildenden Kunst dem rücksichtslosesten Realismus in die Arme wirft, so trägt auch seine Literatur das Gepräge derselben geistigen Auffassung. Schärfste Beobachtung des Lebens, plastische Kraft der Darstellung in Schilderung der socialen Verhältnisse nach ihrem ganzen Umfange ist die Aufgabe, welche von einer Reihe talentvoller Schriftsteller gelöst wird. Größtentheils ist es, übereinstimmend mit dem Zuge, welcher fast die ganze heutige Literatur bezeichnet, eine düstere, pessimistische Auffassung, welche diese Darstellungen durchweht. Scheint doch die gesammte heutige Kunst, wenige Aus-

nahmen abgerechnet, darauf auszugehen, nicht die Wirklichkeit zu verklären, uns aus ihren Schmerzen und Kämpfen zu befreien, sondern uns tief in alle Abgründe des modernen Lebens zu tauchen, das vergebliche Ringen des Einzelnen mit dunklen Schicksalsgewalten zu schildern und uns mit einer schreienden Dissonanz zu entlassen. Poesie und bildende Kunst wollen uns nicht mehr aus den Banden der Lebensmühsale befreien, sondern uns immer tiefer in dieselben verstricken.

Eine Ausnahme macht nur Salvatore Farina, eine der liebenswürdigsten Naturen unter der Schaar moderner Poeten. Die sonnige Klarheit seiner Schilderungen, sein tief gemüthlicher Humor, der uns Menschen von schlichter Herzensgüte meist in kleinbürgerlich engen Verhältnissen schildert, die aber vom Hauche der Poesie, vom Lichte einer idealen Anschauung verklärt sind, hat ihm auch in Deutschland rasch alle Herzen erobert. So dürfen denn auch die in diese Sammlung aufgenommenen Erzählungen „Aus des Meeres Schaum“, „Aus den Saiten einer Baßgeige“, „Um den Glanz des Ruhmes“, als wahre Perlen echter Poesie bezeichnet werden. Eine düstere Tragödie dagegen entrollt uns mit tiefster Kraft psychologischer Schilderung G. Verga in dem ergreifenden Romane „Ihr Gatte“, wo die Oberflächlichkeit moderner, nur auf Gleißen und Scheinen gerichteter Gesellschaftsbildung das Element ist, welches zur vernichtenden Katastrophe führt. Meisterlich sind dabei die socialen Verhältnisse der verschiedensten Lebenskreise in der Stadt und auf dem Lande gezeichnet. Auch Marchesa Colombi in der spannend geschriebenen Erzählung „Ein Ideal“ schlägt verwandte Töne an und entwickelt in dem Lebensgange des Helden, der sich aus den elendesten Verhältnissen zu Glanz und Ruhm emporringt, aber dabei das Ideal seiner Jugend unrettbar verliert, den verhängnißvollen Einfluß einer in Aeußerlichkeiten sich erschöpfenden Lebensführung.

So vortrefflich alle diese Werke sind, so werden sie doch an Bedeutung des Inhalts und Tiefe psychologischer Charakteristik überragt durch den Roman „Daniele Cortis“ von Antonio Fogazzaro. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir ihn zu den vorzüglichsten Schöpfungen der Gegenwart rechnen. Der Verfasser

giebt uns nicht blos ein scharf gezeichnetes und kräftig colorirtes Bild der heutigen vornehmen Gesellschaft Italiens, sondern er beleuchtet auch das politische Leben seines Vaterlandes mit scharfen, kühnen Lichtern. Der Held seiner Geschichte interessirt uns zunächst dadurch, daß er mitten in einem aristokratischen Kreise, der voll sittlicher Entartung ist, als reiner Charakter und hochsinniger Idealist, unbekümmert um Gunst oder Ungunst, seine eigenen Wege geht. Die stolze Vornehmheit seines Wesens, der Adel seiner Gesinnung verbürgen ihm die warmen Sympathien des Lesers. Ihm zur Seite fesselt unsere Aufmerksamkeit die edle Elena, die an den rohen Spieler und Wüstling, Senator des Königreichs, Baron di Santa Giulia verheirathet ist. Sie gab ihm fast noch als Kind ihre Hand, als ihr Herz noch nicht entdeckt hatte, daß es nur für ihren Vetter Daniele Cortis schlage, mit welchem die tiefste Uebereinstimmung der Seelen sie verbindet; und bezeichnend genug für die hier geschilderten Zustände vermählte sie sich mit jenem Scheusal, um den Liebesaffairen ihrer unwürdigen Mutter auszuweichen. Diese Mutter, Gräfin Tarquinia, mit ihrer faden, innerlich hohlen Persönlichkeit ist eine von den typischen Gestalten, wie sie das vornehme Gesellschaftstreiben nicht blos in Italien charakterisiren.

Der Verfasser versetzt uns mit einem Schlage mitten in diese Kreise, indem er uns in die Villa der Gräfin einführt, wo es dann auch nicht an den unvermeidlichen Elementen eines sittlich gesunkenen Priesterthumes fehlt, das sich nur in derb sinnlichen Genüssen wohl fühlt. Don Bartolo ist eine höchst bezeichnende Figur, die in ganzer Schärfe vor uns hintritt. Wohlthuend gegenüber all diesen peinlichen Eindrücken berührt der Onkel Lao (Ladislao), der als wunderlicher Sonderling sich in die Einsamkeit eines halb eingebildeten Siechthumes einspinnt, aber in der rauhen Schale ein Herz voll goldenen Feingefühles, voll ritterlich vornehmer Gesinnung birgt und seiner Nichte Elena in väterlicher Zärtlichkeit zugethan ist.

Was aus diesen Voraussetzungen sich ergeben muß, sehen wir nun vor unseren Augen sich stufenmäßig entwickeln und mit der Naturnothwendigkeit der Leidenschaft immer mächtiger auf-

lodern: die Liebe der beiden reinsten und edelsten jugendlich hinreißenden Gestalten dieses Kreises, Elena's und Daniele's. Es ist ein Seelengemälde von ergreifender Tiefe, von erschütternder Gewalt, das mit seinen Stürmen und Kämpfen, seinem glühenden Wollen und heroischen Entsagen den Leser mit der Spannung eines Dramas fesselt. Voll Theilnahme wird die Seele hin und hergeworfen, und es giebt Momente, wo wir mit voller Zustimmung erwarten, daß das liebende Paar die elenden Fesseln zerbreche und seiner inneren Zugehörigkeit auch äußerlich den entsprechenden Ausdruck gebe. Aber die sittliche Hoheit ihrer Naturen lehnt sich immer wieder gegen diese uns so natürlich erscheinende Lösung auf; zum Schlusse gelangen sie zu jener höchsten Stufe der Entsagung, wo das ganze Erdenglück dem strengen Sittengesetze geopfert wird und mit schneidender Herbigkeit die Wahrheit daß wir nicht auf der Erde wandeln, um glücklich zu sein, sondern um unsere Pflicht zu thun, ihre Bestätigung und Bethätigung findet.

Aber nicht genug mit diesen Conflicten, verschlingen sich die Fäden in dieser kunstvoll componirten Tragödie noch ungleich spannender durch die Entdeckung, daß auch in der Familie des Helden ein düsteres Verhängniß gewaltet hat. Wir erfahren, daß seine Mutter, von frevelhaftem Leichtsinn hingerissen, die Beute eines dämonischen Verführers geworden ist und nach Entdeckung ihres Vergehens von ihrem Manne auf die Straße geworfen wurde. Längst ist der unglückliche Gatte seinem Gram erlegen und von der Unwürdigen, die sein Leben vergiftete, hat sich jede Spur verloren, so daß sie ebenfalls für verstorben gilt. Da meldet sie sich eines Tages ihrem Sohne als lebend, und reuevoll, so scheint es, verlangt sie vor ihrem Ende nach seinem Anblicke. Er reist zu ihr und findet ein von Lastern durchwühltes Weib, das mit gemeinen Theaterkünsten ihn für sich zu gewinnen sucht. In der Schilderung dieser Elenden, längst rettungslos Verlorenen schlägt der Verfasser Töne von erschütternder Wahrheit an. Aber noch mehr! Der Sohn erfährt zu seinem Entsetzen, daß der ruchlose Gemahl Elena's der Verführer war; mit ihm also hat er, so denkt man, im Namen der Ehre seines Vaters

abzurechnen. Aber auch hier kommt es anders, als der Leser vermuthet.

Während alle diese leidenschaftlichen Vorgänge sich abspielen, geht eine andere Reihe von Begebenheiten nebenher, die den Politiker Cortis betreffen. Hier ist nun der Punkt, wo sich der Rahmen der Erzählung erweitert und ein großes Bild der politischen Kämpfe des heutigen Italien aufnimmt. Mit hohem Freimuthe hält der Verfasser seiner Nation ein Spiegelbild vor, und wir ahnen seine Gesinnung schon in den Worten: „Großer Gott! soll denn Italien der Welt wirklich nichts mehr zu zeigen haben? Wäre es nur darum von den Todten auferstanden, um eine nichtsnutzige Demokratie und eine schlechte Literatur zur Welt zu bringen, die mit einander schön thun?" Hinreißend ist die Gewalt der Beredtsamkeit, mit welcher Cortis sich um ein Mandat zum Parlamente bewirbt. Hier erkennen wir den erleuchteten Patrioten den Mann unabhängiger Gesinnung, der nicht um die Volksgunst, nicht um den Beifall der Parteien buhlt, sondern rückhaltlos eine Politik der Zukunft entrollt. Natürlich wird er dadurch den extremen Parteien gleichmäßig verhaßt, gilt den Demokraten als Clericaler, den Pfaffen als Demokrat. Den Kern seiner Anschauungen bezeichnen wir am besten mit seinen eigenen Worten in der Rede an die Wähler:

„Heute sind Sie es, denen das alte Gesetz eine große Gewalt in die Hände giebt. Aber schon wird das neue Evangelium verkündet und bald werden Sie Ihre Macht christlich mit allem Volke theilen. Es ist eine schmähliche Thorheit, zu glauben, die Wähler einer neuen Ordnung würden sogleich das Unterste zu oberst kehren und das Land in's Verderben stürzen. Aber gleichermaßen ist es Thorheit, nicht anzuerkennen, daß wir zwar keinen Sprung in's Dunkle damit gemacht haben, dagegen einen großen Schritt vorwärts auf dem wenngleich hellen, so doch verhängnißvollen Wege der demokratischen Laufbahn, und daß die neuen Wählermassen geneigt sein werden, unmittelbaren Nutzen aus ihrer Theilnahme an der Regierung zu ziehen . . . Ich hege deshalb keine leere, kindische Furcht; Ich glaube vielmehr, daß in diesem demokratischen Gährungs-

stoffe etwas christlicher Sauerteig enthalten ist, und sehe in Gedanken ein leuchtendes, erreichbares Ideal christlicher Demokratie vor mir, das weit entfernt von jenem Despotismus der egoistischen, genußsüchtigen Menge ist, welcher die modernen freiheitlichen Errungenschaften bedroht. Ich weiß es wohl, daß sich auf Grund luftiger Ideale keine wirkliche politische Partei errichten läßt; aber ein Ideal ist nöthig, und eben darin liegt die Kraft derer, die unsere Institutionen anfeinden. Und welche Ideale haben wir ihnen entgegenzusetzen? . . . Ich bin überzeugt, daß, wenn man auf eine wahrhaft liberale Demokratie ohne jede Klassenherrschaft hinarbeiten will, man einer politischen Macht bedarf, welche Festigkeit genug besitzt, das Land nach einem vorgefaßten Plane über die Fluthen der parlamentarischen Majoritäten hinweg und, wenn nöthig, auch gegen sie zu führen; daß wir Minister brauchen, welche in der Monarchie keine in den Wolken schwebende Unverantwortlichkeit sehen, kein gekröntes Wappenschild auf dem Deckel des constitutionellen Mechanismus, sondern vielmehr ein Triebrad dieses Mechanismus, das, verantwortlich vor Gott und der Geschichte, einem allgemein gültigen Gesetze zu Folge gar rasch zu Grunde geht, wenn es in Unthätigkeit verharrt. Ist dies erreicht, ist eine solche Macht, die eines großen Anhanges im Lande sicher ist, geschaffen, dann kann und muß dieselbe mit aller Kühnheit vorgehen, und indem sie jeder Meinung freie Aeußerung gestattet, die Lösung der socialen Fragen in die Hand nehmen und mit aller Vorsicht, Mäßigung und Festigkeit durchführen."

Glaubt man nicht die Schule des größten Staatsmannes unserer Zeit, glaubt man nicht unseren eisernen Kanzler selbst zu hören? Und weiter fährt er fort: „Ich sage Ihnen, kein Fürstenthum und keine Republik wird jemals ohne den Beistand des religiösen Gefühls die großen Probleme der Zukunft lösen." Indem er dann die feindliche Haltung der römischen Curie und eines Theiles des Clerus gegen Italiens nationale Bewegung und gegen die modernen Ideen überhaupt geißelt und das „unheilvolle Hangen der Kirche an weltlichen Gütern" brandmarkt, fährt er gleichwohl im Sinne Cavours fort, „daß der Fortschritt

unserer modernen Gesellschaft die Mitwirkung der Religion so gut wie die der Freiheit erfordert,“ und schließlich verlangt er Männer, „die sich von dem Aberglauben und der Bornirtheit eines gewissen liberalen Individualismus losgesagt haben, welcher sich einbildet, an der Spitze der Menschheit zu stehen, während er unvermuthet in die hintersten Reihen geräth, die von der Ueberzeugung geleitet werden, daß eine starke, von jedweder kirchlichen Fessel befreite, aber von tiefer Ehrfurcht für das religiöse Gefühl durchdrungene Monarchie das beste Werkzeug für die mühsame Arbeit einer socialen Umgestaltung sein wird, welche die modernen Productionsformen uns auferlegen“.

Wie tief treffen diese Worte auch in unser politisches Leben hinein! Wie athmen sie echten Patriotismus, weiten Blick und hohe Unabhängigkeit, die sich von den Phrasen eines leeren Constitutionalismus frei gemacht hat! Wer nicht völlig befangen ist in doctrinären Privatmeinungen, der wird mit dem Verfasser darin übereinstimmen, daß nicht ein von schwankenden parlamentarischen Majoritäten abhängiges Scheinkönigthum, sondern eine starke, das Wohl des Ganzen in’s Auge fassende Monarchie das einzige Heil ist in den stürmischen Katastrophen, welche vielleicht schon unsere nächste Zukunft bedrohen. Preisen wir uns glücklich, daß Deutschland dieses unschätzbare Gut besitzt; denn wenn im Beginn der sechsziger Jahre in Berlin die parlamentarische Majorität gesiegt hätte, dann steckten wir noch tief in der alten Misere des Bundestages und des preußisch-österreichischen Dualismus. Aber angesichts einer so bedeutenden Dichtung, die ganz rückhaltlos eine große politische Lehre predigt, wünschen wir recht sehr, daß es einem der berufensten unter unseren Erzählern gefallen möge, das Bild unserer extremen politischen Parteien einmal in einem großen Zeitromane zu schildern und für alle Zeiten in scharfer Beleuchtung festzuhalten.

Doch kehren wir zu Daniele Cortis zurück. Während er durch seine glühende Beredtsamkeit die Kabalen der politischen Gegner durchbricht und einen Sitz im Parlamente erringt, wo seine hohe Begabung ihn sofort in die Reihe der Bedeutendsten stellt, drängt in seinem Privatleben das tragische Geschick unauf-

haltsam zur Katastrophe. Elena's Gemahl hat sich von seinen rohen Begierden so weit fortreißen lassen, daß er an einer ihm anvertrauten Kasse eine Defraudation verübt hat, deren Entdeckung ihn und die Seinen mit Schmach bedroht. Wir wollen die äußerst spannenden Scenen dieses Intermezzos nicht schildern; genug daß in der höchsten Noth Daniele als Retter auftritt, nur um die Geliebte vor einer entehrenden Katastrophe zu retten. Da man aber dem verbrecherischen und doch auf seine Standesehre trotzig pochenden Wüstlinge die Quelle nicht nennen darf, aus welcher ihm die Hülfe kommt, und ihn bei dem Glauben läßt, daß es die Regierung sei, welche die Angelegenheit zu vertuschen wünsche, ihm aber die Verpflichtung auferlege, sich für immer außer Landes zu verbannen, so ergiebt sich für Elena die grausame Nothwendigkeit, ihren Mann zu begleiten. Der Kampf der Liebenden in diesem martervollen Dilemma zwischen Leidenschaft und Pflicht, gehört zum Ergreifendsten, was die moderne Romandichtung ersonnen hat. Schließlich siegt das Pflichtgefühl; Elena folgt mit zerrissenem Herzen dem ungeliebten Gatten; Daniele rafft sich auf um fortan nur im Kampfe um das Wohl des Volkes zu leben.

„Er sah die Kämpfe, die er in Wort und Schrift, in der Presse, im Parlamente und in den Versammlungen für seine Ideen einer Regierungsreform, der allgemeinen Indifferenz gegenüber, zu bestehen hatte; er sah seine ersten Siege, aber auch den Abfall der Freunde, den Spott sogenannter Liberaler, die Schmähungen der sogenannten Gläubigen . . . Aber er sah der socialen Wiedergeburt in christlichem und demokratischem Sinne eine freie Bahn gebrochen, und auf dieser Bahn, allen anderen voraus, Italien."

Ueber den Verfasser dieses hervorragenden Werkes seien einige biographische Notizen gestattet. Antonio Fogazzaro wurde 1842 in Vicenza geboren und erhielt seine erste Ausbildung in den classischen Studien durch seinen trefflichen Vater, sodann durch einen ausgezeichneten Priester, D. Giuseppe Fogazzaro, endlich durch den auch als Poet bekannten Giacomo Novella. Im Jahre 1859 siedelte die Familie, um sich der österreichischen Herrschaft zu entziehen, nach Turin über, wo Antonio sich dem Rechtsstudium

widmete. Allein seine Neigung zog ihn mehr zu literarischen Dingen, und so lernte er auch deutsche Sprache und Dichtung durch einen alten Emigranten Andreas Großmann aus Nassau, den er in seinem Roman „Malombra" als „Steineck" geschildert hat. Zunächst veröffentlichte er in den literarischen Zeitschriften einzelne Dichtungen, welche indeß ziemlich unbeachtet blieben. Im Jahre 1866 vermählte er sich, hielt sich dann aber längere Zeit wegen schwankender Gesundheit von Studien fern. Dann jedoch trat er 1872 in der Academia Olimpica von Vicenza mit einem Vortrag über die Zukunft des italienischen Romanes hervor, in welchem er seine Vorliebe für die Romandichtung der Engländer bekannte und begründete. 1874 erschien eine Novelle in Versen, „Miranda", welche in einer Uebersetzung von Adalbert Meinhardt bei Friedrich in Leipzig herauskam. Eine im Jahre 1876 veröffentlichte Sammlung lyrischer Gedichte unter dem Titel „Valsolda" (Name eines Ortes am Luganersee, wo der Poet ein Landhaus besitzt) ging ziemlich unbeachtet vorüber, da die realistische Zeit auch in Italien wie bei uns lyrischen Ergüssen nicht geneigt ist; dagegen errang er einen großen, durch vier schnell einander folgende Auflagen bezeugten Erfolg durch seinen 1881 erschienenen Roman „Malombra", der demnächst in der Collection Spemann in Uebersetzung dem deutschen Publicum zugänglich gemacht werden soll. Endlich gab er 1885 sein Meisterwerk „Daniele Cortis" heraus, das von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen wurde und außer der deutschen eine schwedische und englische Uebertragung erlebt hat, während eine französische sich in Vorbereitung befindet. Eine zweite Auflage von „Valsolda", mit neuen Beiträgen bereichert, erschien 1886, und im folgenden Jahre brachte der Dichter unter dem Titel „Fedele" mehrere kleinere Novellen und Poesien an's Licht; endlich veröffentlichte 1888 die „Nuova Antologia" einen neuen Roman „Il mistero del poeta", welcher größtentheils in Deutschland spielt und demnächst als Buch herauskommen wird. Von dem Verfasser des „Daniele Cortis" dürfen wir gewiß noch manches Werthvolle erwarten.

Die Münchener Shakespearebühne.

Von einem der bedeutendsten künstlerischen Eindrücke meines ganzen Lebens möchte ich berichten: von einer Aufführung des „Lear" auf der neu eingerichteten Shakespearebühne des K. Hoftheaters zu München, welche vor einiger Zeit zu erleben mir vergönnt war. München hat sich neuerdings immer mehr zur ersten Stätte deutscher Kunst aufgeschwungen, und erst jetzt trägt der Samen, den König Ludwig I. ausgestreut hat, volle Früchte. Wie viel auch in Preußen die Regierung thut, die Kunst zu fördern, wie reichliche Mittel sowohl dem gegenwärtigen Schaffen, als der Verwaltung der Museen dargeboten werden: eine eigentliche Metropole der Kunst wird darum Berlin doch niemals sein. Es liegt wohl am Boden, und mehr noch am Charakter der Bevölkerung, daß es so ist. Um so blühender und kräftiger entfaltet sich das künstlerische Leben in München, und obwohl die Regierung in Förderung desselben weit hinter Preußen und selbst Sachsen zurückbleibt, weil die ultramontane Mehrheit des Landtages bekanntlich Herrn von Lutz Alles, was er für Culturzwecke verlangte, abschulg oder doch beschnitt, so hat dies dem fröhlichen Gedeihen der Kunst dort doch nicht zu schaden vermocht, wenn auch in Ermangelung monumentaler Aufträge sie mehr und mehr auf das einseitig realistische Gebiet gedrängt wird. Gleichwohl

haben Viele den vor längerer Zeit zuerst verwirklichten Gedanken regelmäßig wiederkehrender Jahresausstellungen für München etwas gewagt gefunden, da ja schon Berlin und Wien solche Ausstellungen besitzen; dennoch hat das Gelingen des ersten Versuchs im vorigen Jahre gezeigt, daß die Münchener Künstlerschaft nicht zu viel gewagt hat, denn die dortige Ausstellung hat an frischem Interesse und künstlerischem Werth die Berliner und Wiener Veranstaltungen entschieden übertroffen.

Denselben Geist muthiger Initiative zeigt nun auch die Bühnenleitung, denn noch immer muß das K. Theater in München unter den deutschen Schwesteranstalten als eine der ersten, hervorragendsten bezeichnet werden. Es ist nicht bloß die allgemeine Höhe, auf welcher sich die dortigen Aufführungen zu halten wissen, sondern auch das ungemein vielseitige Repertoire, welches mit dem bewährten klassischen Element die Bestrebungen der jüngsten Zeit und ihre frischesten Leistungen zu verbinden weiß, welches in der Oper neben mustergültigen Darbietungen der Wagner'schen Werke eine nicht minder sorgfältige Behandlung den klassischen Schöpfungen wie Don Juan, Figaros Hochzeit, Zauberflöte, Fidelio u. s. w. angedeihen läßt. Es gereicht der dortigen Bühne zum großen Gewinn, daß München in hervorragendem Maße Fremdenstadt ist, daß fast ein halbes Jahr lang der Strom der Tausende von Fremden auf dem Zuge zum Hochgebirge und nach Italien die Isarstadt auf der Hin- und Rückreise passirt und gerade dort für alle künstlerischen Eindrücke besonders empfänglich sich erweist. So sind denn die dortigen Theater nicht auf die locale Bevölkerung beschränkt, sondern sie genießen den Vorzug, ein internationales Publicum fesseln zu müssen. Dies ist gewiß ein nicht geringer Sporn, sowohl die Bühne auf einer gewissen Höhe zu erhalten, als auch sie in stetem Fortschritt begriffen zu zeigen. Ein genügender Beweis dieses Strebens ist die seit Kurzem eingerichtete Shakespearebühne.

Seitdem der große Brite für das deutsche Theater gewonnen ist, haben die bedeutendsten Dramaturgen bekanntlich danach gestrebt, seine für eine ganz anders angelegte Bühne geschriebenen Stücke unseren Theaterverhältnissen anzupassen. Ueber die Bühne

der Elisabethanischen Zeit hat uns erst kürzlich Gäbertz in seiner Schrift „Zur Kenntniß der altenglischen Bühne“ (Bremen 1888) werthvolle neue Aufschlüsse gebracht, indem er eine noch nicht bekannte Innenansicht des Londoner Schwan-Theaters vom Jahre 1596, die sich auf der Bibliothek zu Utrecht befindet, veröffentlichte. Die Scene hat zwei durch ein Säulenpaar getrennte Abtheilungen, die durch einen zwischen den Säulen angebrachten Vorhang abgesondert werden können. Diese Anordnung bildet die Grundlage der Münchener Einrichtung.

Es braucht nicht darauf hingewiesen zu werden, wie Shakespeare, wenn er auf das Prokustesbett des modernen Theaters gespannt wurde, zerstückt und zerrissen werden mußte. Der fortwährende Scenenwechsel, der die einzelnen Acte zerschnitt, machte einen reinen Genuß unmöglich, mochte man, wie früher, alle Verwandlungen auf offener Scene vornehmen, oder, wie es neuerdings geschieht, den Zwischenvorhang fallen lassen. Unter allen Umständen war der Zuschauer um die Stimmung gebracht, welche die Dichtung in ihm erregt hatte. Ein zweiter Uebelstand beruhte auf dem Bedürfniß des heutigen Publicums nach möglichst reicher scenischer Ausstattung, welche der erschlafften Phantasie eine Anregung geben sollte. Als bei den Meiningern diese Forderung zur höchsten Ueppigkeit gesteigert wurde und eine „stilvolle, zeitgemäße“ Umgebung das erste und vornehmste Bedürfniß war, kam man unter der realistischen Strömung der Gegenwart zu einem Extrem, bei welchem die Hauptsache völlig zur Nebensache herabgedrückt wurde. Keiner hatte unter dieser Geschmacksströmung mehr zu leiden als Shakespeare, denn keiner hat so wenig an solche Nebendinge gedacht wie er.

Nachdem man sich nun überall lange Zeit mit diesen Uebelständen herumgeschlagen und sich nur kümmerlich damit abgefunden hatte, kam plötzlich die Münchener Intendanz, angeregt durch R. Genée und unterstützt durch einen so findigen und gebildeten Regisseur wie Savits, auf die geniale Idee, durch gewisse Umgestaltungen aus der heutigen Bühne eine Shakespearebühne herzustellen. Die wesentlichen Aenderungen sind folgende. Vor der eigentlichen, durch eine von beiden Seiten sich schließende Gardine

zu isolirenden Bühne baut sich, um drei Stufen tiefer gelegt, eine breitere Vorbühne auf, welche in das Orchester vorspringt. Beide Bühnen sind ohne Coulissen mit festen Seitenwänden angelegt, die mit Thüren für die Aus- und Eintretenden versehen werden. Das Spiel beginnt auf der inneren Bühne. Hat eine Scene sich abgespielt und folgt eine zweite mit verändertem Local, die bei der bisherigen Anordnung eine Pause und das Fallen des Zwischenvorhanges verlangen würde, so setzt sich bei der jetzigen Einrichtung das Spiel ganz zwanglos ohne irgend eine Unterbrechung auf der Vorbühne fort, während die Gardine der inneren Bühne geschlossen wird, um die nöthigen Aenderungen vorzunehmen. Sind dieselben aber nicht von durchgreifender Art, so bleibt die Bühne offen und ihr scenischer Hintergrund wird verdunkelt und durch Vermittlung einer Wandeldecoration verändert. Diese Vorrichtung war das Einzige, was trotz aller aufgewandten Vorsicht die Zuschauer einigermaßen stören konnte. Sie war aber hervorgegangen aus dem Bestreben, den durch reiche scenische Prospecte verwöhnten Beschauer zufrieden zu stellen. Denn es war selbstverständlich, daß man dem modernen Publicum nicht mit der ganzen primitiven Einfachheit der Shakespearebühne kommen durfte. In jener Zeit, wo die Menschen eine noch kindliche Vollkraft und Frische der Phantasie besaßen, vermochten die leisesten Andeutungen die Phantasie der Zuschauer zur selbstthätigen Ergänzung des Eindruckes anzuregen. Der altersschwachen, durch die stärksten Reizmittel abgestumpften Phantasie der heutigen Menschheit mußte man nachhelfend entgegenkommen. Es ergab sich daraus ein unvermeidliches Compromiß zwischen Shakespeare und unserer Zeit, wobei die richtige Linie schwer zu treffen war. Wie ich höre, sind bei späteren Vorstellungen die immerhin etwas störenden Wandeldecorationen durch niederfallende Decorationen ersetzt worden, was jedenfalls als ein weiterer Fortschritt zu bezeichnen ist. Nach dieser Seite dürfte die jetzige Einrichtung kaum noch irgend etwas zu wünschen lassen.

Ein weiterer nicht minder wichtiger Punkt bei der neuen Shakespearebühne ist die Beseitigung fast aller Requisiten, mit denen man heutzutage die Bühne vollzupfropfen pflegt. Gewiß

sind diese Einrichtungen, wo es sich um moderne Salonstücke handelt, völlig am Platze; in unseren neueren Lustspielen, wo ein Commerzienrath und ein Baron nicht fehlen darf (obschon dieselben sich oft nichts weniger als gentlemanlike benehmen), möchte man sie nicht entbehren. Daß sie aber bei Shakespeare nicht blos überflüssig, sondern sogar schädlich sind, ist oft genug dargelegt worden. Bei diesem großen Menschenkenner und Dramatiker muß Alles, was uns von der Hauptsache, von den handelnden Personen und ihren Schicksalen ablenkt, auf's Sorglichste vermieden werden. Von Requisiten waren daher auch in München nur die unerläßlichsten, etwa eine Ruhebank, ein Sessel, ein Tisch, aufgenommen. Nun erwachsen freilich unseren heutigen Schauspielern aus dieser tief einschneidenden Neuerung neue Aufgaben; es gilt, ohne alle die bequemen Hülfsmittel, welche eine reiche Anwendung von Ausstattungsgegenständen dem Darsteller gewährt, sich ganz auf sich selbst zu stellen und völlig frei zu gestalten. Wenn diese Ungezwungenheit bei der Aufführung des Lear allen Mitwirkenden noch nicht in gleichem Grade gelungen war, so mußte man im Ganzen doch ein sehr erfreuliches Maß an Freiheit und Lebendigkeit in Haltung und Bewegung anerkennen. Daß im weiteren Verlauf auch darin sich immer günstigere Resultate ergeben werden, kann keinem Zweifel unterliegen.

Im Rahmen dieser Umgestaltungen und Neuerungen vollzog sich nun eine Darstellung der gewaltigen Tragödie, wie wir sie nie für möglich gehalten hätten. So oft ich früher den Lear gesehen, mußte selbst das Zusammenwirken der besten Kräfte an der Zersplitterung scheitern, welche durch die fast unzähligen Scenenwechsel und störenden Unterbrechungen sich ergaben. Kaum war man in der Stimmung, welche der Dichter durch die wunderbare Gewalt seiner Seelengemälde in uns wachruft, und schon riß ein Fallen des Vorhanges und die damit verbundene Pause uns aus allen Himmeln und warf uns auf die platte Erde, in die trivialste Gegenwart zurück. Solcher Wechsel aber erneuerte sich so oft, daß es wohl keinem Zuschauer, selbst bei größter Concentration, möglich war, von dem erhabenen Werke den vom Dichter gewollten Eindruck zu erhalten.

Wie anders nun in München! In unaufhaltsamem Zuge, durch keinen fremden Eingriff gestört, schritt die gewaltige Tragödie in ihrer erschütternden Macht vor uns dahin. Keine Nebensachen, die sich sonst auf unserer Bühne zur Hauptsache machen, lenkten die Aufmerksamkeit ab. Shakespeares Gestalten nahmen ausschließlich den athemlos gespannten Zuschauer gefangen, Shakespeares erhabene Dichterworte rissen die lauschende Seele mit sich fort. So hatten wir es nie erlebt, so unmittelbar packend die Gewalt der Poesie nie empfunden. Mochten Mängel in der Darstellung aus dem noch Ungewohnten sich bei einzelnen Künstlern fühlbar machen, alles dies Einzelne trat zurück vor dem großen dämonisch wirkenden Ganzen. Keine Frage: hier war Shakespeare aus der Zerstückelung, aus der Verballhornung befreit; hier war er zu neuem Leben auferstanden. Jeder Act schloß sich als dramatische Einheit eng und fest zusammen, von keinem Zwischenvorhang zerrissen, sich immer mehr steigernd und erst am Schluß den Zuschauer aus dem Bann dieser so erschütternden, das innerste Gemüth erregenden und doch so wohlthuenden Poesie entlassend. Geberde und Wort des Schauspielers war wieder Alles, das decorative Nebenwerk, dies aufdringliche störende Product unkünstlerischer Zeiten, war in Nichts aufgelöst.

Seitdem ist die Münchener Bühne auf diesem Wege unerschüttert fortgegangen, hat in der Vereinfachung des Scenischen noch weitere Fortschritte gemacht, und nach dem Lear bekanntlich Heinrich IV. und endlich vor Kurzem Heinrich V. folgen lassen. Wenn man bei letzterem Stück auch den „Chorus“ auftreten ließ, der dem Publicum vor den einzelnen Acten erzählt, was es zu erwarten habe, so ist dies ohne Zweifel eine zu weit getriebene Pietät. Mochte Shakespeare dergleichen seinem Publicum gegenüber für nothwendig halten, unserem heutigen Zuschauerkreise muß es befremdlich erscheinen und sich dadurch als bedenklich und störend herausstellen. Im Uebrigen aber muß jeder ernste Kunstfreund dem Baron Perfall den wärmsten Dank sagen, denn sein Vorgehen ist eine der größten und, hoffen wir, auch folgenschwersten Thaten der modernen Bühnenleitung. Es ist, Shakespeare und allen ähnlichen Werken höchster Dramatik gegenüber, wahrlich das

Ei des Columbus, und schon jetzt muß jeder Unbefangene sagen, daß nur auf diesem Wege all' die schwere Unbill zu beseitigen und zu sühnen ist, die Shakespeare so lange Zeit bei uns erduldet hat.

Der Umschlag unseres ganzen Lebens aus einer idealen in eine realistische Stimmung, wie er sich seit den vierziger Jahren anbahnte und seit den letzten zwanzig Jahren immer unaufhaltsamer vollzog, mußte auch auf der Bühne sich mit Allgewalt geltend machen. Wie überall, so trat auch dort an die Stelle echter, hoher Kunst die Decoration, die zunächst nur die blöde Schaulust der Massen zu befriedigen trachtete. Nicht wenig trug dazu das stets wachsende Uebergewicht der Oper bei, dieses wunderlichen Misch- und Zwittergeschöpfes, welches der Poesie und der wahren dramatischen Kunst verderblich werden mußte. Klagten Goethe und Schiller schon über den unheilvollen Einfluß der Oper, was würden sie heute sagen, wo diese Zwitterkunst mit den colossalsten Klangexcessen und Instrumentaleffecten die Nerven überreizt und die Sinne gefangen nimmt, und wo es nicht an eifrigen Chorführern fehlt, welche uns diese Kunst als das einzig wahre Drama, ja als die Gesammtkunst nicht bloß für unsere Zeit, sondern auch für die Zukunft anpreisen, ja sogar die bekannten Stoffgebiete als die eigentlichen nationalen Gegenstände der Kunst hinstellen. Mit der Häufung der Tonmassen geht aber ein ans Unsinnige streifender Ausstattungsluxus Hand in Hand. Diese Musik will weit mehr mit den Augen als mit den Ohren genossen werden. Man beobachte doch bei einer solchen gegen fünf Stunden lang Nerven und Sinne in unnatürlicher Spannung erhaltenden Aufführung das Publicum, wie es, innerlich und äußerlich überreizt, diesen blendenden Zauberkünsten des Decorationsmalers und des Maschinisten, sowie des Orchesters in fast stupider Hingerissenheit folgt, und man frage sich, ob dabei irgend eine edlere Wirkung und Stimmung zu Tage kommt. Wie die jetzige Generation, unter dem fortwährenden künstlerisch demoralisirenden Einfluß dieser Afterkunst herangewachsen, denkt und empfindet, davon erhielt ich vor einiger Zeit bei einer Aufführung des Don Juan einen Begriff. Eine junge hübsche Dame aus der Gesellschaft, die mit ihrem Gatten, einem höheren Offizier,

in einer Loge des ersten Ranges saß, richtete an ihren Begleiter die Frage, ob die Ouvertüre wohl lange dauere! Nachdem er sie darüber beruhigt hatte, und dann das Stück begann, begleitete sie jede Scene mit ähnlich kindlichen Fragen, aus denen hervorging, daß sie den Don Juan zum ersten Male hörte! Die Musik ist doch „sehr dünn", meinte sie, und fügte die geistreiche Frage hinzu: Warum giebt man denn „solche Sachen"? Als sie nun bedeutet wurde, daß Mozart nun doch einmal ein Klassiker sei, und daß man gegen die Klassiker (leider!) doch eine gewisse Pietät haben müsse, faßte sie ihr Endurtheil dahin zusammen: „Na, mit den Meistersingern oder der Walküre kann er sich doch nicht messen."

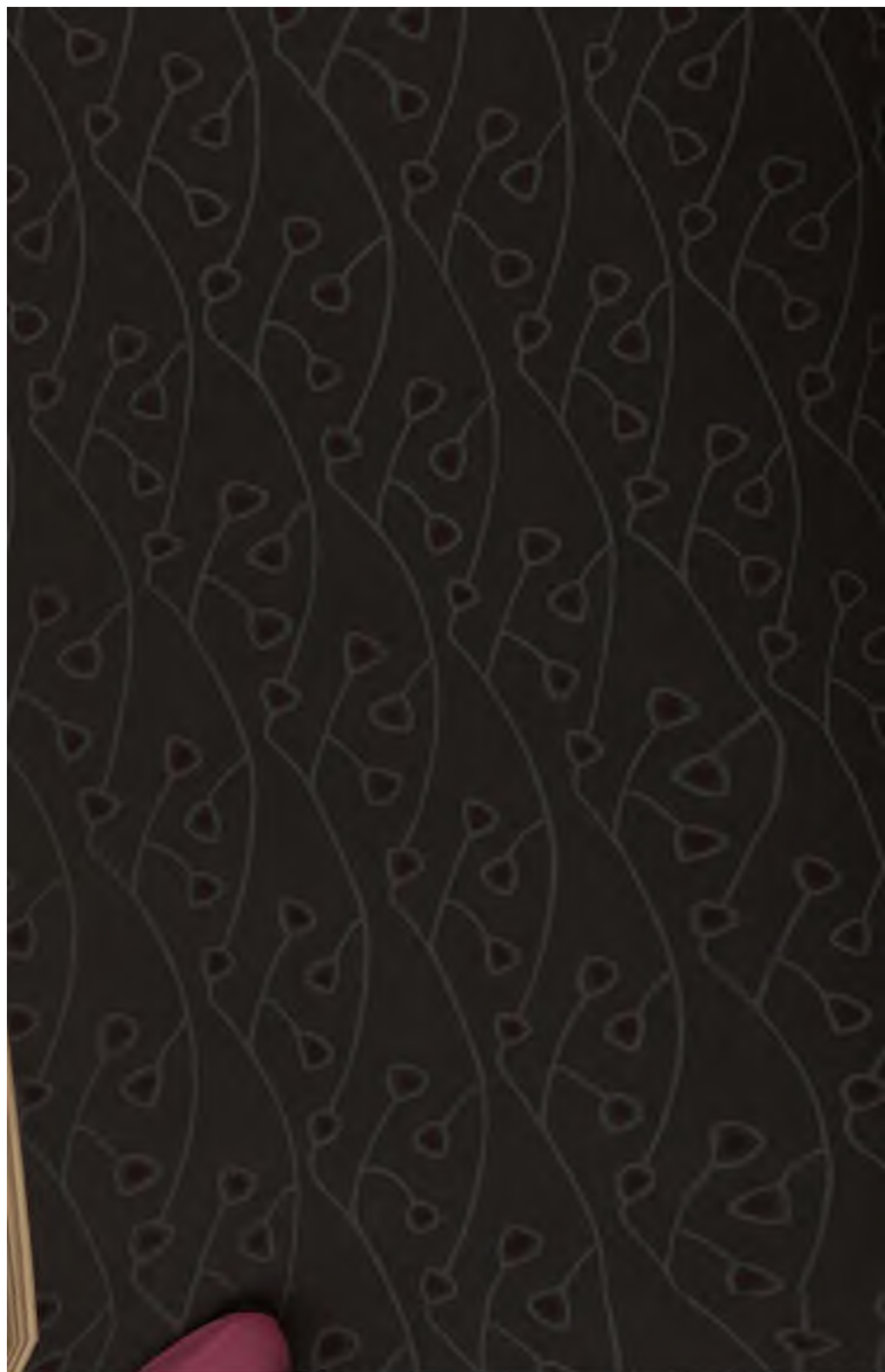
Das sind die Anschauungen, in denen unsere heutige Jugend heranwächst! Ist es nun ein Wunder, wenn der Begriff von dem, was Kunst sei, immer mehr verloren geht, und wenn die heutige Plattköpfigkeit einfach erklären kann: „Kunst ist Nachahmung der Natur!"

Diese Unterwühlung und Zerrüttung der ästhetischen Anschauungen übt aber den schlimmsten Einfluß auf die Schicksale des ernsten Schauspiels aus. Die blendenden Ausstattungseffecte und die betäubenden Tonmassen der heutigen Oper sind so sehr in das allgemeine Gefühl übergegangen, daß man wenigstens ähnliches Schaugepräge auch für das Drama verlangt. Die letzte Consequenz davon war dann die Bühne der Meininger, die einer kunstgewerblichen Ausstellung nahe kam. In solche Umgebungen die Gestalten unserer großen Dichter, namentlich eines Shakespeare, hineinzustellen, war sicher das Verkehrteste und Verderbteste, was sich ereignen konnte. Es hing aber zusammen mit dem Mangel an monumentalem Sinn in unserem gesammten Kunstleben, mit der Vermischung des Künstlerischen und Kunstgewerblichen. Beruht der Charakter des Monumentalen darauf, daß alles Unwesentliche fern gehalten und nur die Hauptsache mit vollem Nachdruck betont wird, so kann man sagen: auch unsere großen Tragiker, vor Allem Shakespeare, sind im echten Sinn monumental und verwerfen alle unnützen Zuthaten und Nebendinge als etwas Störendes.

Wie sehr aber die Gewohnheiten der Oper sich auch in das Schauspiel eingefressen haben, ist wohl nirgends so schlagend hervorgetreten, wie beim Bau des neuen Burgtheaters. Von diesem Prachtwerke, an welches man viele Millionen verschwendet hatte, wurde bei der Eröffnung mit Pauken- und Trompeten-Fanfaren ausposaunt, daß es ein kostbares „stilvolles" Prunkstück der Architektur und der begleitenden Künste sei; daß jedes Möbel, jeder kleinste Gegenstand ein Meisterwerk des Kunstgewerbes sei, und daß der ganze Bau bis in's Kleinste die hohe Stufe der heutigen technischen Errungenschaften bezeuge. Das sei gern zugestanden; aber leider ist der Bau nicht minder ein niederschmetterndes Zeugniß von der Unfähigkeit, die höchsten Zwecke und die eigentliche Aufgabe eines dem Schauspiel gewidmeten Baues zu verstehen. Denn dieser vom Beispiel moderner Opernhäuser entlehnte Prunk ist der ruhigen Sammlung und der Concentration auf die Gestalten und Vorgänge der Bühne so todtfeindlich, daß die für das Schauspiel erforderliche Stimmung vollständig zerstört wird. Und das nennt man: der edlen Kunst des Dramas eine Huldigung darbringen! Aber noch weit schlimmer ist die Gesammtanlage des Hauses, die einerseits viel zu groß zugemessen ist, andererseits für Hören und Sehen durchweg so ungünstig erscheint, daß jetzt wohl nur eine Stimme darüber herrscht, wie völlig verfehlt dies Prachtwerk ist. Das alte Burgtheater, so tief sein eigentlich architektonisches Verdienst stand, hatte doch den unvergleichlichen Vorzug, in engem Raum das Werk des Dichters in seinen feinsten Nuancen und zartesten Betonungen dem lauschenden Ohre zuzuführen; daraus war jene classische Vollendung des Schauspiels hervorgegangen, welche durch die leisesten Schattirungen des Mienenspiels und der Recitation den Zuschauer und Zuhörer entzückte. Es war dadurch jene unvergleichlich intime Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum entstanden, welche die Burg zur ersten Stätte des classischen Dramas machte. Mit dem neuen Hause ist dies alles vernichtet, und es fehlt nicht an Stimmen, welche einfach fordern, das ganze Prachtwerk niederzureißen und an seiner Statt ein einfaches, würdiges Bühnenhaus zu errichten,

wenn man nicht den Ruin des Burgtheaters vollständig einbrechen sehen wolle.

Das sind die Consequenzen des Herüberziehens von Operngewohnheiten in das Wesen und die Existenzbedingungen des Dramas. Und von diesen Auswüchsen will uns die Münchener Shakespearebühne befreien; sie will uns unseren Shakespeare wieder rein und unverkümmert vorführen; sie will, daß kein äußerer Flitter, kein Kunstgriff des Decorateurs, Maschinisten und Tapeziers uns den mächtigen Eindruck des größten Tragikers verderbe. Was uns davon bis jetzt vor Augen getreten, beweist, daß München auf dem rechten Wege ist; muthiges Ausdauern und Fortschreiten auf der betretenen Bahn muß zum vollen Siege führen. Dabei ist ja nicht zu leugnen, daß München an seinem colossalen, eigentlich nur für Opern berechneten Hause schwere Uebelstände zu bekämpfen hat; denn unwillkürlich nöthigt der ungeheure Raum den Künstler die Stimme ungebührlich zu steigern und auch die Mimik zu übertriebener Anspannung zu zwingen. Wenn aber trotzdem München so Gutes zu erreichen vermochte, so sollten alle Bühnen, denen die Pflege des classischen Dramas noch kein hohles Wort geworden ist, diesem Beispiel wetteifernd folgen. Wer einmal eine Aufführung auf der neuen Shakespearebühne erlebt hat, einmal von der unvergleichlich großartigen und stimmungsvollen Wirkung derselben berührt worden ist, der wird keine Shakespeare-Aufführung auf der bisher üblichen Bühne zu ertragen vermögen. Wir hoffen, daß der Geist des Fortschritts und des edlen Wetteifers auf einer Anzahl unserer besseren Bühnen stärker sein werde, als die Gewöhnung des im Schlendrian Beharrenden. Dann kann und wird die Münchener Neuerung eine epochemachende Umgestaltung unserer dramatischen Aufführungen bedeuten, eine Entwicklung, welche Lessing, Goethe, Schiller mit freudiger Zustimmung begrüßen würden.



DATE DUE			

wenn man nicht den Ruin des Burgtheaters vollständig einbrechen sehen wolle.

Das sind die Consequenzen des Herüberziehens von Operngewohnheiten in das Wesen und die Existenzbedingungen des Dramas. Und von diesen Auswüchsen will uns die Münchener Shakespearebühne befreien; sie will uns unseren Shakespeare wieder rein und unverkümmert vorführen; sie will, daß kein äußerer Flitter, kein Kunstgriff des Decorateurs, Maschinisten und Tapeziers uns den mächtigen Eindruck des größten Tragikers verderbe. Was uns davon bis jetzt vor Augen getreten, beweist, daß München auf dem rechten Wege ist; muthiges Ausdauern und Fortschreiten auf der betretenen Bahn muß zum vollen Siege führen. Dabei ist ja nicht zu leugnen, daß München an seinem colossalen, eigentlich nur für Opern berechneten Hause schwere Uebelstände zu bekämpfen hat; denn unwillkürlich nöthigt der ungeheure Raum den Künstler die Stimme ungebührlich zu steigern und auch die Mimik zu übertriebener Anspannung zu zwingen. Wenn aber trotzdem München so Gutes zu erreichen vermochte, so sollten alle Bühnen, denen die Pflege des classischen Dramas noch kein hohles Wort geworden ist, diesem Beispiel wetteifernd folgen. Wer einmal eine Aufführung auf der neuen Shakespearebühne erlebt hat, einmal von der unvergleichlich großartigen und stimmungsvollen Wirkung derselben berührt worden ist, der wird keine Shakespeare-Aufführung auf der bisher üblichen Bühne zu ertragen vermögen. Wir hoffen, daß der Geist des Fortschritts und des edlen Wetteifers auf einer Anzahl unserer besseren Bühnen stärker sein werde, als die Gewöhnung des im Schlendrian Beharrenden. Dann kann und wird die Münchener Neuerung eine epochemachende Umgestaltung unserer dramatischen Aufführungen bedeuten, eine Entwicklung, welche Lessing, Goethe, Schiller mit freudiger Zustimmung begrüßen würden.
